

MAARJA HOLLO

Romantiline subjekt,
mälu ja trauma Bernard Kangro
sõjajärgses loomingus



DISSERTATIONES LITTERARUM ET CONTEMPLATIONIS COMPARATIVAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

14

MAARJA HOLLO

Romantiline subjekt,
mälu ja trauma Bernard Kangro
sõjajärgses loomingus



Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudi nõukogu otsusega 29. augustil 2016.

Juhendajad: prof Tiina Ann Kirss
prof Arne Merilai

Oponendid: prof Satu Grünthal (Helsingi Ülikool)
dr Mart Velsker (Tartu Ülikool)

Kaitsmise koht: Von Bocki maja, ruum 109

Kaitsmise aeg: 28. oktoober 2016

Töö valmimist toetas grant „Eesti kirjanduse pingeäljad 1956–1968: ideoloogiad, institutsioonid ja baastekstid Nõukogude ja paguluse kontekstides“ (ETF9160), institutsionaalne uurimisprojekt „Kirjanduse formaalsed ja formaalsed võrgustikud kultuuriloo allikate põhjal (IUT22-2) ning Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus – CEES).



Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond



Eesti tuleviku heaks

ISSN 1406-913X
ISBN 978-9949-77-239-1 (trükis)
ISBN 978-9949-77-240-7 (pdf)

Autoriõigus: Maarja Hollo, 2016

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

EESSÕNA

Bernard Kangro loomingu juurde juhatas mind professor Tiina Ann Kirss, kes oli ka minu magistritöö juhendaja. Enne magistritöö teema lõplikku kujunemist oli mul Tiinaga mitmeid jutuajamisi, kus arutasime, millised teoseid töös käsitleda. Bernard Kangro 1970. aastate algul ilmunud Joonatani-triloogia esimesest romaanist „Joonatan, kadunud veli“ rääkis Tiina kui kõige põnevamast raamatust, mida ta kunagi oma elus on lugenud. Tema kirg ja vaimustus tekitasid minuski huvi, sest Kangro loomingust teadsin vaid luulekogusid „Reheahi“ ja „Põlenud puu“ ning Tartu-romaanide tsükli. Romaani „Joonatan, kadunud veli“ maailm tõepoolest lummas: see mõjus sama intiimse ja mõistatuslikuna kui maailm, kuhu satume oma unenägudes. Sigmund Freudi unenägude teooria järgi on unenägude sisu pärit kogemustest, mida une nägija unes meenutab. Unenäod niisiis võimaldavad ligi pääseda mälestustele, millele ärkvel olles ligipääs puudub, tuues Kangro romaani „Joonatan, kadunud veli“ kontekstis esile küsimuse autori ja peategelase kattuvusest ehk peategelase omaeluloolisusest. See küsimus omakorda on seotud küsimusega mälestuste, mäletamise ja unustamise tähendusest Kangro loomingus, mille uurimise loogiliseks jätkuks oli keskendumine tema peateosele, kuueosalisele Tartu-romaanide tsüklile.

Minu kõige suurem tänu kuulubki Tiina Ann Kirsile, kelle püsiva hoole ja vaimse toetuseta ei oleks see töö kunagi valminud. Lisaks inspireerivatele ja mõttelendu ärgitavatele jutuajamistele andsid kohtumised Tiinaga töö kirjutamiseks jõudu ja energiat, mis pikale veninud doktoriõpingute jooksul kaduma kippus. Häid ideid oma doktoritööks sain ka 2008. aasta kevadel Bernis Tartu Ülikooli ja Berni Ülikooli koostöös toimunud seminarilt „Haunted Narratives. The Politics and Poetics of Identity Formation and Life Writing“. Mitmed seal arutluse all olnud tekstid, nende hulgas Walter Benjamini kirjutised, „kummitavad“ mind praeguseni.

Võlgnen tänu ka professor Arne Merilaile, kes sai selle töö juhendajaks küll alles minu doktoriõpingute lõppfaasis, kuid vestlused temaga olid samuti innustuvad ja toetavad. Veel tänan oma häid kolleege Rutt Hinrikust, Külliki Kuuske, Leena-Kurvet Käosaart, Eve Annukit ja Marin Laaki Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolisest Arhiivist, kes leidsid oma tööde ja tegemiste kõrvalt aega mind ära kuulata ja kaasa mõelda küsimuste üle, mis mind ühes või teises töö kirjutamise etapis kõige pakilisemalt vaebasid. Samuti tänan Sirje Oleskit ning kolleege Vilve Asmerit, Leili Pungat, Marju Mikkelit ja Caroline Hauboldi, kes kogu töö kirjutamise jooksul pakkusid lahkesti oma abi ja nõu. Suur tänu teile kõigile!

Lisaks neile tänan ajakirjade toimetajaid ja artiklite retsensente, kes andsid head tagasisidet ja ideid artiklite paremaks muutmiseks, ning kolleeg Kanni Labi, kes aitas tööd keeleliselt toimetada. Kõige viimaks tahan tänada oma lähedasi mõistvuse ja kannatlikkuse eest.

Tartus 5. mail 2016

SISUKORD

ARTIKLITE LOEND	7
1. SISSEJUHATUS	8
1.1. Töö eesmärgid ja teema	8
1.2. Töö metodoloogia ja teoreetiline raamistik	10
1.3. Töö ülesehitus	14
2. 1930. AASTATE TEISE POOLE KIRJANDUSMAASTIK JA ARBUJAD	17
2.1. Bernard Kangro luule 1930. aastatel	26
3. TARTU-ROMAANIDE TSÜKKEL KUI PROGRESSIIVNE UNIVERSAALPOEESIA	30
3.1. Romantiline subjekt.....	35
3.2. Romantiline subjekt eksilis	39
4. AUTORI KOHALOLEK	46
4.1. Autorifunktsioon	46
4.2. Autobiograafiline leping	47
4.3. Autor ja peategelane.....	49
4.3.1. Autobiograafiline peategelane kui romantiline peategelane....	51
4.3.2. Autobiograafiline peategelane kui mask	54
4.3.3. Autobiograafiline peategelane kui moraalne tunnistaja	56
4.4. Moraalne tunnistus Bernard Kangro loomingus	59
4.4.1. Moraalne tunnistus „Mustas raamatus“	59
4.4.2. Meenutusnäidend kui moraalne tunnistus: „Kohtumine vanas majas“	64
5. TRAUMA.....	71
5.1. Sigmund Freudi traumateooria.....	71
5.2. Trauma kui haav rahvuse kehas: ajaloolised traumad ja nende „ravi“	74
5.2.1. Tartu-romaanide tsükkel kui traumanarratiiv	79
6. KOKKUVÕTE.....	87
KIRJANDUS.....	92
ARTIKLID	101
SUMMARY	185
ELULOOKIRJELDUS	192
CURRICULUM VITAE	193

ARTIKLITE LOEND

- I. Hollo, Maarja 2013a. Eksiil, trauma ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas“. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 721–735.
- II. Hollo, Maarja 2014a. Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmasõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 13, lk 113–133.
- III. Hollo, Maarja 2014b. Varemed ja aiad. Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 809–825.
- IV. Hollo, Maarja 2013b. Nostalgia and Redemption in Bernard Kangro's Joonatan Novels. – Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma. Ed. by Gabriele Rippl, Philipp Schweighauser, Tiina Kirss, Margit Sutrop, Therese Steffen. Toronto: University of Toronto Press, lk 279–296.

1. SISSEJUHATUS

1.1. Töö eesmärgid ja teema

1989. aastal toimus Eesti Keele ja Kirjanduse Instituudis konverents „Rahvuskirjanduse mõiste ja kriteeriumid“, kus esinesid ettekannetega kodu-eesti, vene ning väliseesti kirjandusteadlased ja kirjanikud. Luuletaja, kriitik, arst ja ajakirja Mana toimetaja Ivar Grünthal pidas seal ettekande rahvuskirjanduse mõistest ja kriteeriumitest, kus ta muuhulgas väitis: „Meie rahvuskirjanduse iga pole praegu pikem kui 132 aastat. Eepika peajoon pärast „Kalevipoega“ kulgeb läbi Ed. Vilde, A. H. Tammsaare, Fr. Tuglase, A. Gailiti, A. Mälgu, K. Ristikivi loomingu maapaos ilmunud B. Kangro kahe Tartu-triloogiani, kodumaal Jaan Krossi ajaloolise proosani“ (Grünthal 1990: 16). Grünthal niisiis visandab oma ettekandes eesti proosakirjanduse kaanoni, asetades Bernard Kangro kuus eksiilis ilmunud romaani teiste suurte eesti proosaklassikute loomingu kõrvale, sest neil teostel on tema hinnangul rahvuskirjanduslik püsiväärtus.

Lisaks Grünthalile on Kangro kirjandusliku loomingu – luule, romaanide ja näidendite – uurimisse oma panuse andnud veel rida nimekaid kirjanikke ja kirjandusteadlasi nii eksiilis kui ka Kodu-Eestis. Eksiilis on Kangro teoseid enim arvustanud Ants Oras ja Karl Ristikivi. Ristikivi sulest ilmus 1967. aastal lühimonograafia „Bernard Kangro“, mis on Kangro loomingu esimene tervik käsitus. Kodumaal sai Kangro loomingu ulatuslikum teaduslik uurimine alguse 1990. aastatel. Kangro luulest on artikleid ja pikemaid käsitusi avaldanud Karl Muru ja Arne Merilai, näidenditest on kirjutanud Ants Järv, Luule Epner ja Piret Kruuspere ning proosast Oskar Kruus, Endel Nirk ja Epp Annus. Kangro kui kirjandusloolase tegevust on analüüsinud Harald Peep, Rein Veidemann ja Toomas Haug, Kangro tegevust kirjastajana kajastab Janika Kronbergi monograafia „Tiibhobu märgi all. Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1950–1994“ (2002). Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolises Arhiivis hoiul olevaid Kangro käsikirju ja kirjavahetusi on publitseerinud Janika Kronberg, Sirje Olesk, Kristi Metste ja Eve Annuk. Kangro loomingu teaduslik retseptsioon on seega olnud võrdlemisi järjepidev aastani 2003, mil ilmus Oskar Kruusi monograafia „Bernard Kangro. Elukäik ja looming“. Kangro loomingu uurimine elavnes uuesti seoses 2010. aastal Tartus kirjaniku 100. sünniaastapäevale pühendatud konverentsiga, kus peetud ettekannete põhjal on ilmunud mitmed olulised artiklid.

Käesoleval doktoritööl on kolm eesmärki. Esimeseks ja laiemaks eesmärgiks on selgitada Bernard Kangro proosaloomingu tähendust ja kohta eesti kirjandusloos ja kultuurimälsus tänaselt, 21. sajandi vaateveerult, mil nii ajaloolaste ja kultuuriuurijate seas kui ka avalikes aruteludes on jätkuvalt aktuaalsed Teise maailmasõja mäletamisega seotud küsimused. Nende küsimustega tegeleb ka Kangro enamikus oma romaanidest ja näidendis „Kohtumine vanas majas“, keskendudes mäletamise tähendusele nii üksikisiku kui ka rahvuse vaatepunktist. Töö teiseks eesmärgiks on avada Kangro loomingu uurimise uusi väljavaateid. Hõlmavalt visandas need Arne Merilai konverentsil „Bernard

Kangro 100“ peetud ettekandes ja hiljem artiklis „Kangro perspektiivid“ (Merilai 2011). Siinses töös osutan konkreetsemalt võimalikele uurimisküsimustele ja -teemadele, mis töö küsimusepüstituse tõttu jäid põhjalikumalt avamata. Doktoritöö kolmandaks eesmärgiks on uurida Kangro eksiilis ilmunud mäluromaanide, novelli „Kummitused“ (1987) ja käsikirja jäänud näidendi „Kohtumine vanas majas“ (1979) põhjal seda, kuidas Kangro nimetatud teostes ühtaegu nii isiklikku kui ka rahvuse minevikku kujutab, kordab ja läbi töötab. Minevik neis teostes on traumaatilistest sündmustest – Teine maailmasõda, kodumaalt põgenemine ja eksiiliga kohanemine – laetud, mistõttu on üheks keskseks mõisteks selles töös *trauma*. Traumakirjandusena on loetav ka Kangro sõja ajal kodumaal ja sõja järel eksiilis kirjutatud luule, aga kuna antud töös ei tule vaatluse alla kogu Kangro kirjanduslik looming, mis hõlmab neljateist luulekogu, seitsetteist romaani¹ ja novellikogu „Sinised mesilased“ (1987), jääb luule lähianalüüs tulevaste Kangro-uurijate teha. Mäluromaanide all pean silmas Kangro viiendat eksiilis ilmunud romaani „Sinine värav“ (1957), sellele järgnenud Tartu-romaanide tsükli („Jäälätked“ 1958, „Emajõgi“ 1961, „Tartu“ 1962, „Kivisild“ 1963, „Must raamat“ 1965, „Keeristuli“ 1969), mida kriitikud on üksmeelselt pidanud Kangro proosa peateoseks, ning Joonatani-triloogia esimest ja viimast teost („Joonatan, kadunud veli“ 1971, „Puu saarel on alles“ 1973). Romaanide juurest teen mõnes peatükis lühikesi kõrvalepõikeid Kangro luulesse, kus leidub samu teemasid, motiive ja kujundeid, mida Kangro kasutab ka oma romaanides.

Kõigi Kangro mäluromaanide² ja näidendi „Kohtumine vanas majas“ temaatiliseks dominandiks on subjekti hõivatus nii isikliku kui ka rahvuse minevikuga, mida tematiseerivad jutustajate ja tegelaste arutlused mälu, mäletamise ja mälestuste üle ning mäletamisprotsessi ja mälupiltide proustilikult detailsed kirjeldused. Kangro teoste põhjal on võimalik näidata seda, millistel viisidel kehasub minevik olevikus ja seal edasi elab, millised on ajaloolise trauma ja nostalgia seosed, kuidas toimub alla surutud mälestuste teadvusse toomine ning millist mõju avaldab see mäletajale, kes on jätkuvalt mineviku võimuses, millised on mäletamise ja unustamise seosed ning lõpuks – mida tähendab mäletamine kellegi nimel.³ Mäletamine Kangro mäluromaanides ja näidendis „Kohtu-

¹ Töös jäävad vaatluse alt välja romaanid „Igatsetud maa“ (1949), „Kuma taevarannal“ (1950) ja „Peipsi“ ning „Kuu päeva“ (1980) ja „Seitsmes päev“ (1984). Neid romaane olen käsitlenud artiklis „Mõnest elulookirjutuse aspektist Bernard Kangro romaanides „Kuu päeva“ ja „Seitsmes päev““ (Hollo 2014c).

² Narratiivide kohta, mille keskmes on minevikku meenutav jutustaja, kes püüab oma mälestustele tähendust anda, on kasutatud ka mõistet *mälufiktsioonid* (*fictions of memory*). Mõistest *mäluromaanid* on see mõiste laiem, kuna tähistab nii kirjanduslikke narratiive, mis kujutavad mälu toimimist, kui ka lugusid, mida üksikisikud või kultuurid räägivad oma mineviku kohta (Neumann 2010: 334). Mälufiktsioonid ei imiteeri kultuuris olemasolevaid mäluversioone, vaid loovad mineviku, mida nad tahavad kirjeldada (samas).

³ Seda teemat käsitleb oma doktoritöös ka Eneken Laanes („Lepitamatud dialoogid: subjekt ja mälu nõukogudejärges eesti romaanis“ 2009) ja Aija Sakova („Ausgraben und Erinnern. Denkbilder des Erinnerns und der moralischen Zeugenschaft im Werk von Ene Mihkelson und Christa Wolf“ 2014).

mine vanas majas“ hõlmab seega lisaks isikliku mineviku väljaelamisele ja läbitöötamisele ka kollektiivseid mineviku mäletamise viise, aga ka nostalgiat ja melanhooliat, mis meenutamisprotsessi pidurdavad. Kangro romaanide autobiograafilisi peategelasi ja Kangrot kui autor-isikut käsitan romantiliste subjektidena, kelle jaoks on võimalikkus olulisem kategooria kui tegelikkus.⁴

1.2. Töö metodoloogia ja teoreetiline raamistik

Töö metodoloogiliseks aluseks on kultuuriteadusliku kirjandusteaduse meetodite ning analüüsitavate teoste lähilugemise kombinatsioon. Kultuuriteaduslikul kirjandusteadusel on kolm peamist tugisammast: diskursiivne tekstianalüüs,⁵ uushistorism ja „teadmise poeetika“⁶ („Poetologien des Wissens“; Neumeyer 2004: 183–184). Käesolevas töös kasutan uushistoristlikku lähenemisviisi. Uushistorism loobus esiteks ideest, et kunsti- või kirjandusteos on individuaalse loomingulise geeniusse loomeakti tulemus, väites, et „kirjanikud ja kunstnikud ei loo teoseid ainult omaenda kujutlusvõime varal, vaid kasutavad oma kultuuri ideid, sõnavara ja uskumusi, et luua teos, mida see kultuur on võimeline mõistma“ (Malpas 2015: 107). Teiseks vaidlustas uushistorism traditsioonilise idee kunsti- ja kirjanduskaanonist ning avas selle tundmatute autorite tekstidele, aga ka juba kanooniliste autorite vähe tuntud või tundmatutele teostele. Kolmandaks esindab uushistorism kontekstikeskset lähenemist, käsitledes kontekstuaalset materjali – juriidilisi, ühiskondlikke, poliitilisi ja majandusalaseid dokumente ning päevikuid ja kirju – samaväärsena analüüsitavate objektide, kirjandusteostega (samas, 108). Konteksti kaasamine teoste analüüsi toetub arusaamale, et „kunst või kirjandus on meie kõigi jaoks tähendusrikas ja oluline vaid siis, kui keeldutakse kunstilist väljendust hoidmas lahus teistest sotsiaalse ja kultuurilise suhtluse vormidest“ (samas, 104). Ka oma töös lähtun sellest arusaamast, käsitledes arbujaid kui kirjandusloolist nähtust ja Kangro sõjaeelset luulet kaasaja kultuuri, kirjanduse ning poliitilises kontekstis, asetades uuritavad objektid mitmesse konteksti samaaegselt. Arbujaid vaatlen 1930. aastate poliitilises ja kirjanduspoliitilises kontekstis, arbujate luulet nii kaasaja – 1930. aastate teise poole – kirjanduse kui ka romantismi kontekstis ja Kangro sõjaeelset luulet arbujate luule kontekstis, et kaardistada Kangro vaimne kujunemis-

⁴ Arbujatest on lisaks Kangrole, Betti Alverile ja Heiti Talvikule romantilist elutunnetust märganud ka Uku Masingu puhul. Ilmar Vene sõnul on Masing romantikute lapselaps, kes nägi religioosse inimese peakohusena võitlust „siinpoolsuses valitseva ülekohtu vastu“ (Vene 2010: 438).

⁵ Eesti kirjandusteadlastest on diskursiivset tekstianalüüsi rakendanud Mirjam Hinrikus oma doktoritöös „Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus“ (2011).

⁶ Mõiste *teadmise poeetika* pärineb saksa filosoofi Joseph Vogli toimetatud kogumiku „Poetologien des Wissens um 1800“ (1999) pealkirjast. Kultuuriteadusliku kirjandusteaduse meetodina on selle eelduseks arusaam, et sarnaselt teadusega on ka kirjandus üks teadmise vorm, ja eesmärgiks „jäljida erinevatest kujutamiskiividest juhitud teadmise *poiesist* kultuurilistes diskursustes ja praktikates“ (Neumeyer 2004: 184).

tee ja joonistada välja tema kui romantiku profiil. Kangro sõja järel eksiilis ilmunud romaanide tõlgendamisel kasutan kontekstuaalse materjalina nii Kangro luulet kui ka vahetumalt omaeluloolisi tekste (loomeloolised esseeed, luulekogude omaeluloolisust avavad saatesõnad „Kogutud luuletuste“ esimeses ja teises köites, päevikromaan „Üks sündmusteta suvi“, autobiograafia, päevik ja kirjad).

Töö teoreetilise raamistiku moodustavad kolm filosoofilist uurimust ning mälu-uuringutest ja traumateooriast pärit mõisted ja seisukohad. Filosoofilist vaatepunkti esindavad käesolevas töös kaks ajaliselt lähedal seisvat uurimust – saksa filosoofi, õigusteadlase ja politoloogi Carl Schmitti „Poliitiline romantism“ (1919) ja vene kirjandusteadlase Mihhail Bahtini lõpetamata jäänud „Autor ja peategelane esteetilises tegevuses“ (1979, kirjutatud umbes aastail 1920–1923) – ning iisraeli filosoofi Avishai Margaliti „Mälu eetika“ (2002). Schmitti uurimus on minu töö jaoks oluline seetõttu, et annab põhjaliku ülevaate romantilise liikumise tekkest ja romantilise subjekti maailmavaate kujunemisest, analüüsib ja samas ka kritiseerib seda, toetudes Saksa vararomantikute, nn Jena romanti-kute koolkonda kuulunud Novalise, Friedrich Schlegeli, Johann Gottlieb Fichte jt vaadetele. Romantilise subjekti maailmavaate ehk tema „vaimse struktuuri“ filosoofiline seletus on minu töös lähtealuseks sellele järgnevale biograafilisele sissevaatele Kangro eksiiliperioodi ja tema romaanide käsitlusele, mis Schmitti seletusest nii tõukub kui ka seda vaidlustab.

Töö teiseks filosoofiliseks lähtealuseks on Bahtini⁷ fenomenoloogiline uurimus „Autor ja peategelane esteetilises tegevuses“. Siin käsitab Bahtin tegelase loomise protsessi autori ja tegelase kui kahe elava subjekti vaheliste kognitiiv-eetiliste suhetena. Esteetiline ei ole seega Bahtini jaoks kitsalt ilu puudutav mõiste, vaid sisaldab ka fundamentaalseid küsimusi epistemoloogia, eetika ja ontoloogia kohta (Holquist 1990: xix). Bahtini käsitluses on esteetika kolm põhimõistet *eraldatus*, *välisus* ja *teostamine*, mis tähistavad autori aktiivse energia suunatust tegelase kui esteetilise terviku loomisele ning mille puhul on oluline autori enesetaju ja tegelase kui teise tajumise vaheline eristus. Sellest eristusest lähtuvalt toob Bahtin välja võimalikud viisid, kuidas autor oma peategelasega (*hero*) suhestub. Juhul kui autor tajub ennast peategelasena, ei ole autori ja peategelase suhe eetilise, peategelase esteetiline teostamine jääb pooleli ja tulemuseks on autobiograafiline peategelane. Bahtin toob oma uurimuses välja autobiograafilise peategelase kolm tüüpi: peategelane, kes võtab autori oma valdusesse; peategelane, kes on ise autori valduses; ja peategelane, kes on iseenda autor. Bahtini arutlust autori ja tema loodava peategelase suhte üle võrdlen filosoof Avishai Margaliti arusaamaga moraalse tunnistaja suhtest nendega, kelle nimel ta tunnistab. Raamatus „Mälu eetika“ küsib Margalit mäletamiskohustuse loomuse järele, arutledes selle üle, kas selline kohustus

⁷ Bahtin valdas saksa keelt vabalt ja luges saksa keeles nii kaasaja kui ka varasemate saksa filosoofide töid. Bahtini filosoofiahuvi viis ta uskantiaanide ringi, mis oli tema noorusajal saksa filosoofias domineeriv koolkond ja mille keskne kuju, Kanti filosoofia taastõlgendaja Hermann Cohen avaldas Bahtini vaadetele olulist mõju (Holquist 1990: xiii). Teine filosoof, kes Bahtini mõtlemist kujundas, oli Henri Bergson (samas, xxxiii).

tagab sotsiaalse katarsise, ja piiritleb moraalse tunnistaja mõiste, sõnastades neli kriteeriumit, mis moraalset tunnistajat määratlevad.

Lisaks filosoofilistele uurimustele kasutan Kangro mäluromaane ja näidendit „Kohtumine vanas majas“ käsitledes mälu-uuringutest ja traumateooriast pärit mõisteid ning Freudi kirjutisi mäletamisest ja selle psüühilistest takistustest. *Mälu* mõiste, nagu juba eelnevalt osutatud, tähistab siinses töös nii individuaalset mäletamist kui ka kollektiivse mäletamise viise. Viimaseid eristab individuaalset mäletamisest nende manipuleeritavus ja politiseeritus. Susannah Radstone ja Bill Schwarz märgivad kogumiku „Mälu. Ajalood, teooriad, debatid“ sissejuhatuses: „[---] oleme tunnistajaiks enneolematule mälu politiseerimisele, nii et avalik hõivatus mäluga võtab uusi ja palju keerulisemaid vorme. [---] Kollektiivselt kogetud katastroofide – orjuse, holokausti, paljude genotsiidide, sõdade ja ökoloogiliste katastroofide, sunniviisilise rände ja põgenikuks või „illegaaliks“ saamise fakti, seksuaalse vägivalla ja piinamise – tagajärjel paistab mälu meedium olevat pakkunud võimalust mitte üksnes ühe minaduse elemendi (*an element of selfhood*) uueks rajamiseks, vaid ka selleks, et avalikku, poliitilist keelt võib kujundada nii, et neid ja teisi nendesarnaseid kogemusi on võimalik teistele edasi anda“ (Radstone, Schwarz 2010: 2–3). Kommunikatiivse ja poliitilise mälu kõrval on kollektiivselt kogetud katastroofide edasiandmise oluliseks meediumiks kultuurimälu.

Kultuurimälu mõistet on põhjalikult selgitanud Aleida Assmann oma raamatus „Mineviku pikk vari. Mälukultuur ja ajaloopoliitika“ (2006). Kuna kultuuri peamiseks ülesandeks on võidelda unustamise vastu, vajab kultuur selleks erilisi institutsioone ja meediume (Assmann 2006: 52). Kollektiivse mälu ühe vormina ei ole kultuurimälu nii ühetähenduslik, terviklik, stabiilne ja ühtlustav kui poliitiline ehk rahvuslik mälu, sest koosneb erinevatest materiaalsetest kandjatest ja seega ka väga eripalgelistest mineviku representatsioonidest. Kultuurimälu struktureerib suhe säilitus- ja funktsioonimälu vahel. Säilitusmälu (*Speichergedächtnis*) all peab Aleida Assmann silmas kirjandusteoseid, pilte, filme ja teisi kunstiteoseid, mis toimivad kultuurimälu meediumitena,⁸ aga ka kohti, kus neid hoitakse – raamatukogusid, muuseume ja arhiive (Assmann 2006: 58). Funktsioonimälu (*Funktionsgedächtnis*) sisuks seevastu on sümboolsed praktikad – traditsioonid, riitused ja kanoniseerimisprotsess –, mis tagavad selle, et teatud mälukandjad kui väärtuslikuks peetud osa kultuuri-ajaloolisest pärandist ei satuks unustusse. Filme, pilte, veebilehti, näitusi, romaane ja teisi kultuuris ringlevaid tekste on nimetatud ka mälusündmusteks (*memory events*). Erinevalt ajaloolisest sündmustest ei ole mälusündmused ainukordsed: nad „kordavad ennast uutes ja loovates, kuid äratuntavates vormides, mis ringlevad kultuuriruumis ja kaiguvad ajas. Nagu lained, liiguvad need sündmused läbi kultuuriruumide ja tihti kannavadki neid tõesti lained“

⁸ Astrid Erlli arvates sobib kirjandus ideaalselt kultuurimälu meediumiks oma sarnasuse tõttu mnemooniliste protsessidega: nii kirjanduse kui ka mälu puhul on maailma loomise aluseks vormi andvad toimingud – tihendatud „mälukujundite“ moodustamine ning kalduvus luua tähendust jutustamise ja žanrimustrite kaudu (Erll 2011: 145).

(Etkind 2013: 178). Mälusündmuste mõjujõud sõltub mitmest asjaolust: esiteks tõenäuetest (*truth claims*) ehk sellest, kas kogukond tajub mingit mälusündmust mineviku tõese kirjeldusena; teiseks algupäranõuetest (*originality claims*) ehk sellest, kas kogukond tajub mingit mälusündmust uudse ja erinevana seni tunnustatud minevikuversioonist; ja kolmandaks identiteedinõuetest (*identity claims*) ehk sellest, kas kogukond tajub muutuvat minevikuversiooni oma identiteedi jaoks tähtsana (samas, 179). Need küsimused kerkivad ka Kangro Tartu-romaanide tsükli puhul, kus mäletamine tähendab muuhulgas ka mäletamist moraalsel eesmärgil ehk mäletamist ohvrite nimel ja tulevase kogukonna heaks.

Olulisel kohal minu töös on traumateooriast pärit mõisteid ja arusaamad. Kangro teoste käsitlemisel lähtun Sigmund Freudi kirjutistest, kus ta käsitleb alla surutud mälestuste teadvusse toomist raviprotsessi käigus („Meenutamine, kordamine, läbitöötamine“ 1914), juhtusid, mil meenutamine on teatud sündmuse tõttu takistatud („Lein ja melanhoolia“ 1917), ning sõjatraumat („Sealpool mõnuprintsiipi“ 1920). Ehkki Freud ei esitanud kunagi traumaatilise neuroosi üht ja ammendavat seletust, rõhutas ta oma kirjutistes mäletamise tähtsust mis tahes psüühilise haiguse ravimisel. Mäletamine on Freudi jaoks töö, mida patsient teeb koos terapeudiga: kui patsient usaldab end tema hoole alla, on Freudi arvates võimalik teraapia käigus luua olukord, mil patsient hakkab mõistma oma haiguse põhjusi ja lõpuks neist vabaneb. Teraapia käigus tehtava mälutöö lõpp-eesmärgiks ei olnud Freudi meelest seega ühe sündmuse meenutamine, vaid ideaalne mäletamine – olukord, kus patsiendi vastupanu mäletamisele on täielikult ületatud –, et oleks võimalik luua jutustus, mille keskmeks on „isiklik vastutus ja tugev „mina““ (Zaretsky 2015: 279).

Traumateooria kontekstis on minu töö jaoks olulised ka nende 20. sajandi teoreetikute tööd, kes on Freudi kirjutistele tuginedes ning neist edasi mõeldes esitanud oma tõlgenduse traumast ja sellega toimetulekust. Psühhoanalüütilist lähenemist esindab siinses töös Cathy Caruth uurimusega „Omaksvõtmata kogemus. Trauma, narratiiv ja ajalugu“ (1996), kus Caruth tõlgendab Freudi traumateooriat traumale iseloomulikust tagasiulatuvusest lähtudes, asetades rõhu minevikus toimunud traumaatilisel kogemusel ellujäämise aktile (*act of survival*). Seega ei rõhuta Caruth niivõrd minevikus toimunud traumaatilise sündmuse tähtsust, vaid seda, kuidas traumeeritud subjekt mõtestab minevikus toimunut olevikus ja kuidas ta seda läbi töötab. Lisaks Caruthile toetub Freudi kirjutistele ka ajaloolane Dominick LaCapra raamatus „Kirjutades ajalugu, kirjutades traumat“ (2001). LaCapra analüüsib siin holokausti kui ajaloolise trauma mäletamise eri tahke kollektiivsel tasandil, sidudes omavahel Freudi mõistet *kordamine ja melanhoolia* ning *läbitöötamine ja lein*.

1.3. Töö ülesehitus

Töö koosneb neljast aastail 2013–2014 ilmunud artiklist ja neid ühendavast katuspeatükist, kus ma üksnes ei korda artiklites väidetut, vaid ka jätkan mitme seal vaid markeeritud või põgusat käsitlemist leidnud, kuid käesoleva töö teema suhtes kõneka aspekti, motiivi või kujundi analüüsi. Esimeses artiklis „Eksiil, trauma ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas““ (Hollo 2013a) analüüsin seda, milliste poeetiliste vahenditega romaanis „Sinine värav“ autobiograafilise peategelase traumat ja selle väljaelamisprotsessi edasi antakse ning kuidas mõjutavad seda protsessi nostalgilised mälestused. Ka arutlen siin Kangro eksiilis valminud loomingu omaeluloolisuse võimalike põhjuste üle. Töö teises artiklis „Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmasõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides“ (Hollo 2014a) uurin Teise maailmasõja ja selle mäletamise kujutamist Kangro Tartu-romaanide tsükli teises triloogias. Näitan siin, kuidas Kangro romaanid suhestuvad rahvusülese Euroopa mälu kontseptsiooni ja rahvusliku mälupoliitikaga ning milles seisneb Tartu-romaanide tsükli aktuaalsus 21. sajandi eesti lugeja jaoks. Kolmandas artiklis „Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides“ (Hollo 2014b) käsitlen Tartu-romaanide tsükli ühisosa barokiajastu kirjanduse, ennekõike saksa kurbmängu esteetikaga, keskendudes küsimusele, kuidas kujutab Kangro selle abil Teist maailmasõda. Lähemalt vaatlen selles artiklis Tartu-romaanides esinevaid allegoorilisi stseene, mida tõlgendan Walter Benjamini uurimuses „Saksa kurbmängu algupära“ (1925) leiduva allegooriakäsitluse taustal. Töö neljandas artiklis „Nostalgia and Redemption in Bernard Kangro’s Joonatan Novels“ (Hollo 2013b) uurin Tartu-romaanide tsükli järel valminud Joonatani-triloogia esimese romaani „Joonatan, kadunud veli“ ja viimase romaani „Puu saarel on alles“ põhjal seda, kuidas kujutatakse neis romaanides eksiilist kodumaale naasnud peategelase mälutööd, mis hõlmab nii nostalgia ja mäletamise kui ka nostalgia ja leinamise suhteid. Joonatani-romaanid käsitlen siin autobiograafia piirjuhtumitena, nagu Leigh Gilmore seda mõistet oma uurimuses „Autobiograafia piirid. Trauma ja tunnistus“ (2001) määratleb.

Piirjuhtumiteks nimetab Gilmore selliseid autobiograafilisi tekste, mis asuvad fiktsiooni ja autobiograafia piiril ning kus autor kujutab samal ajal nii ennast kui ka oma traumat. Piirjuhtumid loovad Gilmore’i arvates „alternatiivse õigusemõistmise enese kujutamiseks, milles kirjanikud paigutavad ümber kohtumõistmise alused, lisavad sinna pigem teadva subjekti (*knowing subject*) kui suveräänse või representatiivse ise (*sovereign or representative self*) ja loovad alternatiivse jurisprudentsi trauma, identiteedi ja nende võimalike vormide kohta“ (Gilmore 2001: 143). Tunnistuslike tekstidena niisiis ei too piirjuhtumid esile selliseid juhtumeid, mida sisaldavad õiguslikud tunnistused, sest nende subjektiks ei ole suveräänne ise, vaid teadev subjekt (samas, 148). Teadev subjekt ei esita küsimust selle kohta, kes ta on; selle asemel huvitab teda, kuidas ta elas ja kuidas ta tulevikus elama hakkab (samas, 146). Kangro Joonatani-romaanides võib jälgida protsessi, mille käigus peategelasest

Joonatanist, kes püüdleb esialgu selle poole, et saada suveräänseks iseks, saab mälutöö käigus teadev subjekt.

Töö katuspeatükk jaguneb sissejuhatuseks, neljaks peatükiks ja kokkuvõtteks. Esimeses peatükis „1930. aastate teise poole kirjandusmaastik ja arbujad“ käsitlen arbujate kui sarnaste esteetiliste vaadetega luuletajaskonna kujunemist 1930. aastate teise poole poliitilisel, kirjanduspoliitilisel ja kirjandusliku taustal. Vaatluse alla tulevad arbujate kunstikäsituse lätted, kirjanduslikud eeskujud ja asjaolud, mis löid eelduse arbujate luule kujunemisele eesti luulekaanoni keskmeks. Esimese peatüki alapeatükis käsitlen Kangro sõjajärgset luulet arbujate esteetiliste vaadete kontekstis, et tuua esile see, milles seisneb Kangro Teise maailmasõja eelse luule eripära võrreldes teiste arbujate, ennekoike Betti Alveri ja Heiti Talviku luulega.

Katuspeatüki teises peatükis „Tartu-romaanide tsükkel kui progressiivne universaalpoeesia“ on fookuses Kangro peateos – Tartu-romaanide tsükkel –, mida võib pidada pöördepunktiks Kangro romaanipoeetikas. Väidan, et tsükli teisest romaanist „Emajõgi“ alates hakkavad muutuma nii autori, peategelaste ja jutustajate vahelised suhted kui ka poeetiline võttestik, mida Kangro kasutab Teise maailmasõja aastate kujutamiseks. Teise peatüki esimeses alapeatükis „Romantiline subjekt“ selgitan romantilise subjekti mõistet, toon välja romantilise subjekti kaks tüüpi ja iseloomustan neid lühidalt. Teise peatüki teises alapeatükis „Romantiline subjekt eksiilis“ teen biograafilise sissevaate Kangro kui autor-isiku ellu eksiilis. Eksiili käsitan siinses töös ajaloolise olukorra ja vaimse seisundina, mis Kangrot kirjanikuna nii pärssis kui ka inspireeris. Ka tulevad selles peatükis vaatluse alla trauma, mäletamise ja nostalgia suhted, mida selgitan Kangro eksiilis kirjutatud luuletuste ja Joonatani-romaanide näitel.

Töö kolmandas peatükis „Autori kohalolek“ annan ülevaate sellest, kuidas on käsitletud autori ja tema teoste suhteid prantsuse teoreetikud Roland Barthes ja Michel Foucault ning vene kirjandusteadlane Mihhail Bahtin. Kolmanda peatüki esimeses alapeatükis „Autorifunktsioon“ peatun lühidalt Barthesi esseel „Autori surm“, põhjalikumalt tuleb juttu Michel Foucault' kirjutisest „Mis on autor?“. Foucault'd huvitab siin, kuidas on autorinime funktsioon muutunud läbi Euroopa kirjanduse ajaloo kuni tänapäevani ja kuidas mõjutab autorinimi tema teoste vastuvõttu. Kolmanda peatüki teises alapeatükis „Autobiograafiline leping“ keskendun Lejeune'i teoreetilisele arutlusele autori kohaloleku võimalikkuse ja „määra“ üle autobiograafilistes tekstides ning tema hilisematele mõtetele autobiograafilisest romaanist. Kolmanda peatüki kolmandas alapeatükis annan ülevaate Bahtini uurimusest „Autor ja peategelane esteetilises tegevuses“, kus Bahtin esitab autobiograafiliste peategelaste tüpoloogia. Selle peatüki esimeses alapeatükis „Autobiograafiline peategelane kui romantiline peategelane“ keskendun Bahtini tüpoloogia esimesele autobiograafilise peategelase tüübile, romantilisele peategelasele. Romantiliste peategelastena käsitlen Kangro Tartu-romaanide tsükli avateose „Jäälätked“ peategelasi Naatan Üirikest ja Benno Maranit. Teises alapeatükis „Autobiograafiline peategelane kui mask“ tuleb juttu Bahtini tüpoloogia teisest autobiograafilisest peatege-

lasest, kes on võtnud autori enda valdusesse. Sellise peategelasena tõlgendan novelli „Kummitused“ minajutustajast peategelast Benno Jõgerit. Kolmandas alapeatükis „Autobiograafiline peategelane kui moraalne tunnistaja“ vaatlen sellist autobiograafilist peategelast, kes on kord autori valduses, siis aga võtab ise autori oma valdusesse, kuid kellega autoril õnnestub mõnel hetkel luua eetiline suhe, nagu Bahtin seda oma uurimuses „Autor ja peategelane esteetilises tegevuses“ on mõtestanud. Väidan, et sellised hetked tekivad Tartu-romaanide tsükli teise triloogia keskmises romaanis „Must raamat“ kujutatud mälestamis- ja tunnistamisstseenides, kus peategelane meenutab, mälestab ja leinab Teises maailmasõjas hukkunud ja hukatuid. Neid stseene analüüsin lähemalt kolmanda peatüki neljandas alapeatükis „Moraalne tunnistus Bernard Kangro loomingus“. Selle peatüki esimeses alapeatükis „Moraalne tunnistus „Mustas raamatus““ tõlgendan „Musta raamatu“ mälestamis- ja tunnistamisstseene kaebelauluna, mida moraalne tunnistus endas kätkeb. Teises alapeatükis käsitlen moraalse tunnistusena Kangro mäluromaanide järel valminud näidendit „Kohtumine vanas majas“, kus moraalse tunnistaja rolli täidavad eksiili läinud peategelase kodumaal ja Siberis hukkunud või enesetapu sooritanud pere liikmed.

Töö neljanda peatüki „Trauma“ esimeses alapeatükis „Sigmund Freudi traumateooria“ annan ülevaate Freudi panusest traumaatilise neuroosi kui haiguse kirjeldamisse ja seletamisse ning tema mõtete siiretest 20. ja 21. sajandil ajaloolisi traumasid mõtestanud teoreetikute töödesse. Neljanda peatüki teises alapeatükis „Trauma kui haav rahvuse kehas: ajaloolised traumad ja nende „ravi““ tutvustan lähemalt ajaloolase Dominick LaCapra seisukohti kollektiivse mälutöö vajalikkusest ja eesmärkidest holokausti kui ajaloolise trauma mäletamise kontekstis, mida on võimalik laiendada teiste ajalooliste traumade mõtestamisele kollektiivsel tasandil. Selle peatüki alapeatükis „Tartu-romaanide tsükkel kui traumanarratiiv“ on fookuses Tartu-romaanide tsükli poeetiline võttestik ning see, kuidas isiklik ja rahvuse minevik neis romaanides omavahel põimuvad.

2. 1930. AASTATE TEISE POOLE KIRJANDUSMAASTIK JA ARBUJAD

1930. aastate teisel poolel jätkusid kümnend varem alguse saanud poleemikad kirjanduse olemuse ja ülesannete üle. Arutluste temaatiline haare laienes seoses 1934. aasta märtsis kaitseseisukorra väljakuulutamisega alanud vaikiva ajastuga. Ametlikust kultuuripoliitikast tulenevalt muutus nüüd kõige aktuaalsemaks *rahvusluse* mõiste, millele kummatigi pakkusid selget definitsiooni vaid vähesed literaadid (Hennoste 2009: 60). Rahvusluse tõusmisega arutluste tulipunkti kerkis veelgi pakilisemalt küsimus kirjanduse kasulikkusest ühiskonnale ehk kirjanduse utilitaristlikust funktsioonist. Kirjanduse kasulikkust nähti väljendumas peamiselt kolmes aspektis: esiteks kirjanduses kui rahvuslikus teos, mis tähendas „vastuastumist kunsti teiste sotsiaalsete rollide ideele, eeskätt pahempoolsusele, aga ka kunsti autonoomia vastustamist“ (samas, 61); teiseks kirjanduses kui rahvust ühendavate ideede hääletorus ja seda lõhestavate arusaamade vastustajas; kolmandaks kirjanduses kui positiivse programmi ehk rahvuslikult konstruktiivsete lahenduste, optimismi ja idealismi pakkujas (samas). Rahvuslastest literaatide seas kujunes välja kaks tiiba. Võimumeelsed kirjanikud, kes läksid kaasa ametliku propagandaga, tõstsid esile kirjanduse õpetavat ja kasvavat funktsiooni, tahtes kirjandust näha „rahvustervikut kui riiki kandvat jõudu organiseerimas, õpetamas ning kasvatamas“ (Kärner 1935: 286). Teine osa rahvuslikult meelestatud kirjanikke taunisid tendentskirjandust ja nõudsid kirjanikelt kunstiliselt väärtuslikku loomingut, mis kujutaks „eesti inimest meie kodumaa maastiku ja olustiku taustal meie oma ajalugu tegemas ja ühiskonda ning riiki arendamas ja ehitamas“ (samas, 288). Niisiis pidi kirjanik lisaks eelmainitud positiivse programmi järgimisele püsima ka kindlas temaatilises raamistikus.

Sotsiaalselt opositsioonimeelsed ehk eluläheduslased, kellest osa rahvuslastele vastandusid, olid koondunud Kirjandusliku Orbiidi ridadesse ja deklareerisid soovi areneda „maisema, lihtsama ja inimlikuma elusuhtumuse suunas“ (Toimetus 1929), pidades kirjanduse esmaseks ülesandeks tõsielule ja „mina“-elamuste asemel „meie“-probleemidele keskendumist (Schütz 1934). Eluläheduslastele olid vormiga seotud küsimused seega teisejärgulised, olulisim oli sisu. Juhan Viidangu hinnangul reageerisid eluläheduslased vaikival ajastul „kiirendatud korras uuele poliitilisele konjunkturile, s.o. „sotsiaalsele tellimusele“, hakates avaldama „positiivset“ kirjandust (Viidang 1969: 50). Õigesti mõistetud elulähedus ei tähendanud siiski välismaailma nähtuste tõetruud edasiandmist, nende protokollimist ja fotografeerimist, nagu Eduard Hubel oma programmilises artiklis meelde tuletab, vaid kirjanduse allutamist teatud ideoloogia teenistusse (Hubel 1932), teisisõnu sedasama, mida soovisid kirjanduselt ka seda rahvuslikuks teoks pidavad kirjanikud.

Aastail 1934–1936 luulekoguga debüteerinud Betti Alver, Bernard Kangro, Uku Masing, August Sang, Heiti Talvik ja Paul Viiding vastandusid oma loominguga nii rahvuslastest literaatidele kui ka eluläheduslastele. Olles

veljestolased või Veljestoga lähedalt seotud, pidasid arbujad haritlase juures kõige tähtsamaks „universaalsust, vabadust, autonoomiat, sõltumatust iga-sugusest partikularismist, eriti ideoloogilisest ja parteilisest“ (Karjahärm, Sirk 2001: 393). Samamoodi käsitasid arbujad kirjandust, mõistes seda Saksa vararomantikute eeskujul absoluutselt vaba ja sõltumatu eneseväljendusena, sest „alles siis võib ta tõeliselt vallutada elu ja seda pare-mate ja puhtamate ideaalide poole juhtida“ (Talvik 1937: 61, esiletõst originaalis). Kunst kui selline, kirjandus sealhulgas, oli Alverile ning Talvikule – ja seda arusaama võib laiendada teistelegi arbujatele⁹ – küll „sõltumatu, hinnatav ja väärtustatav ainult omaenese reeglite järgi“, kuid lisaks sellele tee „mingi teise, temast ülema väärtuseni“ (Ennus 2005: 76). Romanti-kute jaoks oli selleks väärtuseks metafüüsiline tõde, millele kunstnik võis pretendeerida seetõttu, et tema tegevust peeti „pidevaks ja lahutamatuks looduse kui terviku osaks“ (Beiser 2003: 76). Kunstniku tegevus oli romantikutele absoluudi ilmutus ja manifestatsioon, sest see polnud „midagi vähemat kui kõikide loodusjõudude kõrgeim väljendus ja kehastus“ (samas). Arbujate 1930. aastate luulele iseloomulikud teemad, motiivid, kujundid ja allusioonid näitavad, et eeskujud ja vaimusugulased leidis uus luuletajate põlvkond Euroopa kirjanike, ennekõike romantikute hulgast, kelle loomingut vahendati hiljem ka eesti lugejale. Teadlik suhestumine Euroopa luule- ja kultuuri-pärandiga laiemalt ei tähendanud aga, et arbujad seadsid kahtluse alla nõude luua uut ja algupärast. Karl Muru kirjutab monograafias Betti Alverist, et just sellise loova suhtlemise pinnalt „lähtus uuenev suhe elu ja kunstiga, milles algkogemus ja -veendumused olid kummatigi jätkuvalt kaasas“ (Muru 2003: 66). Alveri esikkogu „Tolm ja tuli“ (1936) avaluuletuses „Ekstaas“ näiteks manifesteeritakse jõuliselt uue kunstniku ja uue kunsti sünni, mille eelduseks on julgus kõigest vanast lahti öelda. Kolmandaks oli arbujatele tähtis vormi valdamine ehk aine käsitusviis, mida Johannes Semper pidas vaimuläheduse esmaseks tunnuseks (Semper 1931: 422). Vaimuläheduse esiletõus 1930. aastate teise poole eesti kirjandusmaastikul seostubki põhiliselt nende luuletajatega, keda 1938. aastal Ants Orase koostatud ja toimetatud „Arbujate“ antoloogia järgi hakati kutsuma arbujateks.

Arbujate kasvu- ja kujunemisaastad, nagu Oras „Arbujate“ antoloogia saatesõnas rõhutab, langesid ühte Eesti iseseisvusajaga. Oras lisab: „Paljud neist on käind eesti ülikoolis ning tunnevad intensiivset huvi Euroopa vaimsete traditsioonide vastu, millist huvi veelgi süvendab tulpimus otseste eelkäijate antiintellektualismist. [...] „Noor-Eesti oli samuti intelligentide rühm, kuid oma hariduse sai see osalt väljaspool Eestit, millest näibki olevat tingit hulk võõrapäraseid (sääljuures sageli küll väga viljakaid) sugemeid selle vaimsuses. „Noor-Eestiga“ on noorimatel igatahes ühine intellektuaalne erksus ja kunstiline

⁹ Samasugust seisukohta väljendas ka Gustav Suits 1937. aastal antud intervjuus: „Tähtis on, et sellest, mis kirjutatakse, ka midagi elavat järele jääb. Läbi kirjandusloo käies pean astuma kirjanduse kalmistule. Seal võib kohata väga suuri positiivseid ja surnud teoseid, mida keegi enam vabatahtlikult ei loe“ (Voitk 1937).

tõsidus“ (Oras 1938: 248). Niisiis peab Oras arbujaid nooreestlaste järeltulijaks, keda ühendab oma kaugemate eelkäijatega pürgimus euroopaliku vaimuse poole ning vastandumine otseste eelkäijate vähesele intellektuaalsusele ja lihtsakoelisele kunstikäsitusel. Orase iroonia Kirjandusliku Orbiidiga liitunud kirjanike (August Jakobson, Albert Kivikas, Johannes Sütiste, Peet Vallak, Erni Hiir jt) loomingu pihta lähtus esteetilisest kriteeriumitest, mida oli kujundanud tegelemine põhiliselt inglise kirjandusega – selle suurimaks saavutuseks pidas Oras romantikute Wordsworth'i, Coleridge'i, Byroni, Shelley¹⁰ ja Keatsi luulet (Oras 1935: 210) – ja millele arbutate luule peaaegu ideaalilähedaselt vastas: sellest leidis Oras nii intensiivset tundeelu, intellektuaalset teravust, subtiilsust, visionaarsust, perfektset vormitaju kui ka vaimset ja eetilist distsipliini. „Vaimulähedus, humaansus, intellekti, aga samaaegselt ka hingeliigutuste jälgimine“, iseloomustab Kangro tagasivaatavalt Orase kui tõelise päris-eurooplase vaimset palet (Kangro 1961a: 315).

Intellekti ja tunnete võrdse tunnustamisega kirjaniku loomingus kinnitas Oras oma poolehoidu romantilisele kunstikäsitlusele.¹¹ Selle järgi on kunstiteos alati kellegi eneseväljendus, mistõttu satub kriitik teost hinnates tahes-tahtmata mingit laadi kontakti teose loojaga (Berlin 1999: 59). Kriitilises etüüdis „Friedebert Tuglase ilukirjanduslik looming“, mis valmis ilmselt 1942. aastal, märgib Oras: „Tuglase määratu, siiras töö enese kallal ei viinud mingi ebaisikulise, retušeeritud ideaalkunsti poole, vaid on lasknud ta isiksusel ikka reljeefsemalt esile astuda. [...] Mitte ainult motiivid, meeolud, mõnevõrra stiililised võtted, vaid eelkõige mingi tundepärane hoiak, mingi rütm, intonatsioon, isiksuse fluüid püsivad peaaegu ta esimestest ilmunud katsetest kuni „Väikese Illimarini“ ja ta viimaste, veel ilmutata teosteni välja – algul vaevalt aimataval, hiljem üha selgemal kujul“ (Oras 1997: 9). Orasele näib Tuglase loomingu puhul enim muljet avaldavat see, kuivõrd äratuntavalt tuglaslik on see algusest peale olnud, ja seda põhjusel, et Tuglas pole järginud konventsiooni, vaid on suutnud maksma panna „oma mina olulisi, eripäraseid sugemeid“ (samas, 77). Ka „Arbutate“ saatesõnas arbutaid eesti kirjandusmaastikule paigutades peab Oras vajalikuks tuua esile iga luuletaja eripära, mis Orase jaoks avaldub kõige selgemalt värssides kõlama jäävas tundetoonis: Masing on ülevoolavalt

¹⁰ Shelley oli Orase jaoks huvitav visionäärina, kelle loomingu tõlkimise ja tutvustamise kaudu tahtis Oras „avardada eesti lugeja empiirilist reaalsust, tema maailma tajuva silma tundlikkust“ (Lange 2004: 63–64). Shelley poeemidest kirjutas Oras oma magistritöö („Statistical Inquiry into the Use of Colour Names in the Longer Poems of Shelley“, 1923), hiljem valmis uurimus „On Some Aspects of Shelley's Poetic Imagery“ (1938). Eksiilis jätkas Oras Shelly loomingu uurimist: 1972. aastal ilmus artikkel „Notes on Introspection and Self-Analysis, Their Function and Imaginal Representation in Shelley“. Orase tõlkevalimik Shelley luulest ilmus alles 1998. aastal.

¹¹ Jüri Talvet leiab Orase kriitikurolli vaagides, et „romantilis-sümbolistliku kaanoni jõulise kinnitamisega ajal, kui see Lääne kirjanduses selgesti oli end ammendamas, tõukas Oras omal moel eesti luulet ja vaimutundlikkust ka tagasi“, oletades, et „Orase hõlmav vaimne autoriteet ja tema kinnitatud luulemudel [...] võiks seletada eesti luule üllatavatki kindlat konservatiivset peajoont läbi XX sajandi teise poole, iseäranis mis puudutab luule vormilist külge“ (Talvet 2005: 353).

fantaasiarikas, Alver tundlik ja tagasihoidlik, Talvik kõigub destruktiivsete ürgjõudude ja energilise enesevalitsuse vahel, Viiding on irooniline ja sarkastiline, Raud melankoolne, aga ka Kangro „nukrus on looritet, tema rõõm kergelt melankoolne“, Sang lootusrikas ja julge, Merilaas ergas ja süttimisvalmis (Oras 1938: 241–244). Ent arbujate luules ei paelu Orast ainult selle tundeline kvaliteet, vaid ka avar kultuuriline taust, mida ta peab eriti tähelepanuväärseks Masingu luules (samas, 241).

Tuues esile arbujate huvi Euroopa vaimsete traditsioonide vastu, vihjab Oras ühtlasi noorte eesti luuletajate üldiselt vähestele Euroopa kirjandustraditsiooni tundmisele. Sel teemal peatus Oras pikemalt 1937. aastal ilmunud artiklis „Kirjanduslik situatsioon ja noorem luuletajate-pölv“. Euroopa vaimse mineviku halva tundmise põhjusena toob Oras välja takistatud juurdepääsu „pärisallikate juurde“ ehk viletsa võõrkeelte oskuse, kuid esteetiliselt väärtusliku kirjanduse loomisel on Orase arvates vaja õppida ka eesti enda luuletaja-saatustest (Oras 1937a: 183). Siin toob Oras kaks teineteisele vastanduvat näidet. Esiteks Henrik Visnapuu, kes olid Orase hinnangul lootustandev nooruses, kuid kes oma hilisemas loomingus täieliku küpsuseni ei jõudnudki (samas). Küpsuse mõiste laenab Oras T. S. Elioti esseest „Traditsioon ja individuaalne talent“,¹² kuid kasutab seda teises tähenduses kui Eliot. Elioti jaoks tähendab küpsus seda, et luuletajast saab meedium, kelle teadvus on täiuselähedaselt peenenenud, jäädes erinevate tajumustrite tekkimisel täielikult muutumatuks (Eliot 1973: 15), Orasel aga ei eelda küpsus mingit laadi neutraalsust ja objektiivsust, pigem hindab ta just luuletaja kirglikku hoiakut ja jõudu, kui tajub neid tema luules vastu kajamas¹³ (Oras 1937a: 184). Suits on Orase jaoks luuletaja ideaalkuju, kelles tema loomingulisel kõrgajal ühinevad isikupärasel viisil visionäär ja filosoof. Seejuures on Orase arvates märkimisväärne tolle perioodi Suitsu oskus säilitada loojana suveräänsus ehk hoiduda ideoloogia lõa otsa sattumisest: „Tema intellekt ei maga kunagi, kuid see ei vii teda tavaliselt mitte ideoloogitsemiseni, vaid hetke psühholoogilise sisalduse sümboolselt süvendet kinnistusele“ (samas). Lisaks Suitsule on „Euroopa tõugu“ kirjanikud Orase arvates veel Marie Under, Johannes Semper ja arbujad, erandid noores kirjanikepölvkonnas, sest on „raamatute kaudu pääsnud üle koduse kitsuse“ (samas, 185). Neid noori, kelle ideaalide ja püüdluste lähtepinnaseks, erinevalt varasematest põlvkondadest, oli aina enam ja palju enesest-mõistetavamalt Euroopa kirjandus ja kultuur, leidis kahtlemata rohkem, kuid arbujate loomingus ja kirjutistes tuli teadlik Euroopa-orientatsioon kõige selgemalt esile. 1937. aastal ilmunud programmilises artiklis „Luule ja elu“ näiteks vastandub Heiti Talvik otsesõnu neile, kel puudub huvi „euroopa kultuuripärimuste“ vastu, tõstatades samas laiema küsimuse eesti kirjanduse kunstilisest tasemest: „Peaks olema selge, et euroopa kultuuripärimuste najal

¹² Orase uurimus „The Critical ideas of T. S. Eliot“ ilmus 1932. aastal.

¹³ Mõneti vastuoluliselt räägib Oras kirglikkusest ka Alveri luule puhul: „Milles seisnes Alveri esikogu suur mõjuvus? Nii sisus kui vormis, kuid poolpimedalegi nähtaval kujul esijoones vormis – selle selguses, kontrollit musikaalsuses, selle tasakaalukalt, kuid kirglikult dramaatilises jõus“ (Oras 1956: 13).

üleskasvanud vaim ei või enam rahulduda ainuüksi „maarahvale“ või väikekodanlusele määratud lugemisvaraga. Samuti ei tohiks talle pahaks panna, kui ta iseenele ning oma kodumaa vaimlisele valimikule asub looma nende erivajadustele vastavat kirjandust“ (Talvik 1937: 61).

Küpsuse saavutanud ja seetõttu eeskuju pakkuva luuletajana käsitleb Oras Gustav Suitsu. Arbujate looming, Talviku silmis Eesti vaimueliidile suunatud kirjandus, sündis niisiis suurest lugemusest ja „kultuurinäljast“, mida ka Arbujate kui kirjandusloolise nähtuse põhiline jäädvustaja ja müüdi põlistaja Kangro peab „Arbujate kaasajas“ (1983) vajalikuks rõhutada: „Igaüks, kuigi olles omaette ja isepärane, oli seejuures ometi tihedasti seotud kogu meie rahva ja ka Euroopa kultuurkonna vaimuloominguga – olgu see kirjanduses, kunstis, teatris, muusikas, teaduses“ (Kangro 1983a: 6). Muuhulgas väljendus selle seotuse tunnetamine arutlustes eesti kirjanduse täisealisuse üle. Eesti kirjanduse täisealisuse ja seega täisväärtuslikkuse hindamise mõõdupuuks seati maailmakirjandus, mille taseme saavutamisest unistasid juba nooreestlased 20. sajandi algul. Artiklis „Väikerahva kirjanduse täisealisusest ja riiklikust protektsionismist“ näiteks leiab Paul Viiding, et üks võimalus väikerahva kirjanduse täisealisuse mõistet selgitada on samastada see „tema „euroopalise“ ehk „maailmakirjandusliku taseme“ mõistega“ (Viiding 1937: 1013). Harald Paukson puudutab eesti kirjanduse täisealisuse küsimust „Arbujate“ arvustuses, leides, et antoloogia ilmumine kinnitab eesti kirjanduse „küllasesse täisikka“ jõudmist ja sama kehtib Pauksoni hinnangul kirjanduselu kohta: „Eksamid on tehtud kunstide graatsia, ideede mõistmise ja kategoorilise vabaduse pühadel aladel. [...] Et kõnealune valimik oma ilmunisega ei ole kummatigi tekitanud erilist elevust, see on üks tunnuseid meie kirjanduselu täisealisusest...“ (Paukson 1938). Samal ajal aga lahkesid noorte haritlaste ideaalid põhimõtteliselt kaasaja Euroopa vaimuelu arengusuundadest, mida iseloomustas pessimism ning intellekti eelistamine tunnete ja fantaasiale. „Et sama usku inimvaimu vitaalsusesse ja sellega ka kultuurioptimismi eesti kolmekümnendate aastate akadeemilises peres rohkesti leidis, oli siiski tingitud rohkem noore kultuurirahva enese sisemisest, veel kasutamata jõust kui välistest eeskujudest või mõjudest“, arwab Salme Raatma toonaste akadeemiliste noorte vaimsetest suundumustest (Raatma 1961: 160). Optimistlikku mentaliteeti ülikoolis ja selle ümber ei kahandanud ka vaikiv ajastu, sest teadusasutused säilitasid sõltumatus 1938. aastani, mil võeti vastu uus ülikoolide seadus ja millega ülikool kaotas oma senise autonoomsuse (Mägi 2001: 100–101). 1930. aastate kultuurioptimismist tõukunud vaimse renessansi ehk „uue vaimu“ sünniga ongi seostatud ennekõike arbujad, aga ka Orast, Aleksander Aspelit, Harald Parrest, August Annistit, Julius Mägistet ja Harri Moorat (Grabbi 1999: 180).

1930. aastatel Tartu üliõpilaskonnas levinud vaimse idealismi ja kultuurioptimismi märkide leidmiseks kaasaja kirjandusest tuleks taas pöörduda arbujate loomingu poole. Kangro sõnul oli arbujate luule „täis rõõmsat kuuma rahutust, värvirikkust, teo- ja elujulgust, hingejõudu, optimismi, nooruslikku uljust ja proovitud heroilisust“ (Kangro 1981: 9). See on küll tagasivaateline ja müüdi loome eesmärki teeniv hinnang, kuid jaatavat elutunnet märkas arbujate

luules juba Erni Hiir, kes „nooresteete“ ja Orast antoloogia ilmunise järel teravalt ründas (Hiir 1938: 1097). Arbujatest manifesteeris kõige jõulisemalt ja uljamalt vana hülgamist ning uue ja seniolematu tulekut Betti Alver oma esikkoguga „Tolm ja tuli“ (1936). Noorusele omase kompromissitusega lubatakse selles „võtta jumalad vangi, / keda veel keegi ei tunne“ (Alver 1936: 22), luuletuses „Hulkuv laev“, mis mõjub kogu kõige programmilisemana, kuulutakse aga teo- ja elujulgelt: „All kuristik, pääkohal tähelend, / öös eksime, säästame vähe end, / ning taevastest läbi kuuni / me lööme raudse harpuuni“ (samas, 35). Alverlik optimism, mis väljendub mässulises kires heita kõrvale „üks vana maailm ja ta mõrkjas maik“ (samas), tähendab seega määratud usku iseendasse uue ja täiuslikuma maailma loomisel kunsti kaudu, vastandudes nõnda optimismile, mis oli osa ametliku kirjandusideoloogia propageeritud positiivsuse nõudest. Aleksander Aspeli hinnangul ongi Alveri esikkogu „ennekõike ülevoolava temperamendi vallandus, mille väljakutsuvas hoiakus on väga palju värskust ja innustavat pinget“ (Aspel 2000: 273).

Optimismi on arbujate, eriti aga Alveri 1930. aastate luules täheldanud ka Ele Süvalep, kes seostab selle nietzscheliku lennuka hoo ja ülendava jõuga ehk paatosega, mis kätkeb endas „erilist, lausa **hirmuäratavat optimismi**“ ja milles „kõlab purustava **eituse** ning loova **jaatuse** ülev-traagiline mitmehäälsus...“ (Süvalep 1994: 51; esiletõst originaalis). On igati märgiline, et „Arbujad“ juhatab sisse just Alveri luuletus „Ekstaas“, mis on ka „Tolmu ja tule“ avaluuletuseks. Luuletus kõneleb uue kunsti sünni eeldustest – kunstniku joovastavast loobumisest traditsioonidest ja eneseületusest, mis võib tähendada isegi kunstniku valmisolekut hukkuda, kui ta soovib luua midagi uut ja kordumatut. Samasugust veendumust väljendab Alver 1936. aastal antud intervjuus Edgar V. Saksale: „Kirjanik peab olema halastamatu ses mõttes, et ta ei säästa midagi (esmajoones mitte iseennast) ega summuta oma loomisimpulsi traditsiooni, päevanõuete ega mugavuse pärast. [...] Vähe sellest, et meie mõistus töötab reprodutseerides: tõeline elu seisab võitluses, ning kõigepealt just iseenda tardunud tõekspidamistega. Selles mõttes on otse kisendav vajadus teoste järele, mis meid seesmiselt üles raputaksid, jõudusid koondama sunniksid, olgu siis kas või ainult vastupanuks...“ (Saks 1936: 170–172).

Kirjanduselu edendajana oli veendunud kultuurioptimist Kangro, kes otsis juba 1930. aastate teisel poolel eneseteostusvõimalusi ka väljaspool kirjanduslikku loomingut. Aastail 1936–1940 oli Kangro aktiivne kriitik ja avaldas mitmeid olulisi ülevaateartikleid (Muru 2001: 186), 1936. aastal antud intervjuus deklareerib Kangro aga: „Mulle näibki, et on tulnud aeg koonduda tõsise kunsti nimel „rakenduskirjanduse“ vastu. Selleks tuleks teha kõik, et ma ise tugevneksin ja et mu kõrval oleks kaasalööjaid“ (Kaelas 1936). Kangro optimismi võiks seega sõnastada usuna rühmitusse koondumise jõudu, et anda väärikas vastulöökk nii ametliku ideoloogiaga kaasa läinud kirjanikele kui ka eluläheduslastele. Kumbki leer pooldas positiivsust, mis oli „kõige enam propageeritud ja kasutatud märksõna“ ja tähendas „kirjaniku ja kirjanduse rakendamist rahvuse ning ühiskonna ülesehituslikku töösse“ (Hennoste 2009: 73). 1967. aasta 9. veebruaril Orasele adresseeritud kirjas väidab Kangro, et

soovis omal ajal antoloogia ilmumise ümber poleemikat tekitada, kuid ei leidnud teistes arbutates mõttekaaslast (Kangro 1967b) ja tõenäoliselt just see oligi põhjuseks, miks ei sündinud ka ühtegi manifesti või esteetilist programmi. Toonaseid vaidlusi ja vastuolusid ei ole Kangro kusagil ehedamalt kujutanud kui Tartu-romaanide tsükli kolmandas romaanis „Tartu“ (1962). Argonautidest kõige skeptilisem mis tahes ühise teo suhtes on Paul Sammet, kelle prototüübiks on äratuntavalt Heiti Talvik. Sammet tuletab võitluskaaslastele meelde, et looming peab kõnelema iseenese eest, tunnistades vahetult enne koguteose ilmumist, et kahtleb selle avaldamise idees. Ühelt poolt on selle põhjuseks rahulolematuse teose „liiga tasalülitatud ilme pärast“, teisalt soovib ta vältida avalikkuse liigset tähelepanu, teatades sealsamas: „[---] mitte mingit poleemikat, mitte mingeid rünnakuid!“ (Kangro 1962: 174). Skeptiliseks koguteose avaldamise suhtes muutuvad lõpuks ka kõik ülejäänud argonaudid peale August Septembri, ühe Kangro Tartu-romaanide tsükli omaeluloolistest tegelastest. Hilisem retseptsioon toobki esile Arbutate vähest ühtsust kirjandusliku liikumisena, seda ennekõike arbutate loominguga eripalgelisust silmas pidades (Mägi 1955: 327, Ivask 1965: 282, Uibopuu 1981). Ehkki Arbutaid ei saa pidada „reaalseks“ rühmituseks, sest puudus ametlik koosseis, programm (Mägi 1990: 194), oma väljaanne ja ühised ülesastumised ning rühmitusena arbutad ennast kunagi ka ei eksponeerinud¹⁴ – „[---] enamikule sõpruskonnast oli rühmituse ideegi vastumeelt“ (Muru 1975: 202) –, kinnitab „Arbutate“ vahetu retseptsioon, et antoloogiasse koondunud luuletajaid tajuti ilma ametliku koosseisu ja ühendava manifesti või programmitagi selge reaktsioonirindena „nendele eelnenud sotsialistlik-proletaarlikult häälestatud realistidele“ (Tilleman 1939: 202). Erni Hiire arbutatele vastandavas artiklis „Sihteadlikkuse poole“, millest kasvas välja pikem poleemika Ants Orasega, paistab Hiir esialgu olevat enim häiritud arbutate loomingut arvustanud kriitikute erapoolikusest, mitte aga noorte luuletajate loominguga madalast kunstilisest tasemest: „On siiski vähe usutav, et sel nooresteetide rünnakul algatet kujul oleks edaspidi kestvamaid tagajärgi, sest selleks on nende usutunnistus liigselt sektantlik ning nende praegused voorused ja sügavused on arvustuslike hool-dajate poolt enamalt jaolt neile juurde luuletet. Selle uue voolu kirjanduslikud esindajad on alles algajad, kellest mõnelgi on eeldusi laiemaks haardeks oma jätkuvas ja kujunevas loomingus. Meie tänapäevases kirjandus-elus avalduva ideoloogilise võitluse lõtvumist on aga esmajoones uue koolkonna arvustus-likud eestvedajad olnud kärmad ning osavad kasutama selleks, et vastselt elustada puhta kunsti ilutsemis-ideaali“ (Hiir 1938: 1094–1095).

Hiire artikli ajendiks ei olnud tõenäoliselt üksnes Orase seisukohad „Arbutate“ saatesõnas, vaid ka Orase aasta varem ilmunud artikkel „Elulähedusest, eriti luules“. Artikli algul avab Oras *eluläheduse* mõiste sisu, annab eluläheduslaste loomingule tunnustava hinnangu ja vaatleb seejärel lähemalt

¹⁴ Arbutatele pühendatud essees „Mõtisklusi tähetunnil. Kammissespepadest, arbutatest ja teistest“ toob Kangro Arbutate kui organiseeritud rühma tekkimata jäämise põhjusena välja arbutate konjunktuuri kasutamise oskuse puudumise (Kangro 1967a: 79).

Sütiste ja Hiire luulet. Viimase kokkuvõtteks leiab Oras: „[---] mõtlemisprotsess, kuigi mitte subtiilne on üldiselt literaatlikult kunstlik, sõnastus ebamäärane, artistlikkus kramplikult kabinetlik, kuid mitte küllalt osav. Nii Hiir on jäänud kahe tooli vahele: rahvale ta on harilikult arusaamatu, kirjandusharrastajale liiga vähe kirjanduslik selle sõna hääs mõttes“ (Oras 1937b: 403–404). Vastusena Orase teravale kritikale ründab Hiir oma artiklis seda, mille eestkõnelejaks Orast peab ehk nooresteetide „usutunnistust“, teadlikku ja tahtlikku estetismi (Hiir 1938: 1095). Hiire arvates on estetism taunitav eelkõige seetõttu, et ideede ja probleemide asemel muutuvad esmatahtsaks vormiküsimused ja nii ei saa sündida „elu ähvardavaist vapustusist“ hoiduda aitavat kirjandust (samas, 1103). Hiir oli neid orbiitlasi, kes toetasid arusaama kirjandusest kui rahvuslikust eneseteostusest. Kuna rahvuskirjanduse vastastena nähti nii pahempoolsust kui ka estetismi ehk nooreestilikke kirjanduspõhimõtteid (Hennoste 2009: 79), on mõistetav, miks on Hiirele arbujate puhul vastuvõetamatu ka vaimusuguluse ja õilistavate eeskujude otsimine maailmakirjandusest. Hiir leiab, et arbujate loomingu puhul ei ole tegemist millegi algupärase, vaid vaimukadakluse ehk algupäratseva järeletegemisega, mis kuidagi ei anna tunnistust „vaimse selgroo sirgumisest“ (Hiir 1938: 1096).

See, mida arbujad pidasid traditsiooni väärtustamiseks, osutus nende vastaste silmis imiteerimiseks 19. sajandil levinud laadis. Ometi oli ka maailmakirjandusega dialoogi astumise puhul tegemist järjepidevusega, mis ulatus tagasi üksnes Noor-Eesti aega. Tulles tagasi 1936. aastal tehtud intervjuu juurde Kangroga, torkab silma Kangro sõnastatud tõsise kunsti lipukirja sarnasus nooreestlaste püüdlustega 20. sajandi algul, mil sooviti luua uut, Lääne-Euroopa kultuuris leiduvaga rikastatud eesti kirjandust, kunsti ja esteetikat.¹⁵ Arbujate ambitsioon ei haaranud küll nõnda laia kultuurisfääri – oma loominguga taotlesid nad eeskätt uut kvaliteeti eesti luules –, kuid loominguline kreedo oli nii nooreestlastel kui arbujatel ilmselgelt lähedane. Eesti kirjanduslugudes on arbujad põlistatud kui nooreestlaste ideede teostajad ning „Noor-Eesti“ loodud kirjandusliku kaanoni edasiarendajad ja tippuviijad“ (Olesk 1996: 59).

Kangro on arbujate esteetilisi otsinguid näinud tagantjärele siiski mõnevõrra teisiti, kui nooreestlaste omaaegne programm ette nägi. On kõnekas, et see lahknevus ei ilmne „Arbujates“ (1981) ega „Arbujate kaasajas“ (1983), vaid 1960. aastatel ilmunud Tartu-romaanide tsükli. 1930. aastate teise poole esteetiliste otsingute sõnastamise on Kangro usaldanud Tartu-romaanide tsükli ühe

¹⁵ Noor-Eesti ja arbujate „ühenduslülilik“ oli professor Gustav Suits, kes veetis oma kirjanduslikud rännu- ja õpiaastad Euroopas ning tuli 1919. aastal tagasi kodumaale. Eesti kirjandusele väljast lähenemine ning järjepidev ja tihe kontakt Euroopa riikide kirjanduselus toimuvaga avardas ja mitmekesistas ühelt poolt eesti kirjandusuurimist, teiselt poolt aga kujundas olulisel määral noore eesti kirjanduse ilmet. Suitsu kõige kuulsamaks loengusarjaks kujunes „Eesti poeetika“, mis kestis 1922. aasta sügissemestrist 1929. aasta kevadsemestrini (Kangro 1963a: 230). Noortele parnassile pürgijatele nagu Kangro ja mitmed teised arbujad olid Suitsu poeetikaseminarid esimeseks tõhusaks luulekooliks, mis panid aluse poeetika põhitõdedele, mis aga veelgi olulisem – arusaamisele sõnakunstist kui sellisest.

omaeluloolise tegelase, argonautidega seotud literaadi Benno Marani hooleks, kes ütleb romaanis „Tartu“ (1962): „See, mis meie, aga ka vist teised alateadlikult otsivad, on ikkagi eestilisus, oma joon, mida tabada tahetakse. On tõsi, et ehitame oma maja surnuluudele. Aga milleks siis nemadki on muidu elanud ja kannatanud, kui üks väike ühemiljoniline rahvas kuski Läänemere sopis neid unustusest välja ei kisu? Euroopa on meil ees nagu ämblikuvõrk, mis tuleb enne purustada...“ (Kangro 1962: 91–92). Niisiis oli Kangro meelest arbujate loominguliste otsingute sihiks eestilisus, mida usuti saavutatavat Euroopa kirjanduskultuuri omaksvõtmise ja ühtlasi ületamise kaudu. Benno selgitus peab siiski kõige enam paika Kangro enda sõjaeelse luule kohta, ülejäänud arbujate, eriti Talviku ja Alveri luule, milles on nähtud arbujate paradigma keset (Olesk 1996: 59), püsis Euroopa kirjanduskultuuri kui ideaalse keskme läheduses ega teinudki katset püüelda eestilisuse poole, millest kõneleb Benno.

Esteetiliste vaadete lahknevusi enda ja teiste arbujate vahel¹⁶ on Kangro põhjendanud oma päritolu-keskkonnaga: „Kõik mu ea- ja rühmakaaslased olid linlased ja nende maitse ja mõttering olid kaugel vanast reheahjust. Usun, et suur osa neist polnud oma silmaga mitte kunagi vana reheahu näinudki. Nii oli see ühelt poolt „anti“ tolleaegsele suunale meie oma ringis (näiteks Talviku roiskumise ja pahede motiivid, Alveri euroopalik artistlikkus ja intellektualism, Sanga moodne noore inimese, just linlase elutunne, Masingu religioosne müstitsism jne.) Teiselt poolt aga oli lapsest saadik toitnud mu meelekujutlust mu vanaisa saatus, kes töötades mõisarehes rehepapina põles sinna elusalt sisse...“ (Kangro 1974: 85). Haakudes küll romantiliste hoiakutega, kannab Kangro ja Alveri 1930. aastate luule selgelt erinevat vaimsust: kui Kangro püüdleb isiklike läbielamiste kaudu eestilisuse poeetilise sõnastamise poole, siis Alveri kui euroopaliku luuletaja loomingus on olulisel kohal arutlused kunstniku ja kunsti rolli üle, milleni Kangro jõuab oma sõjajärgsetes romaanides; kunst on Talviku ja Alveri luules „möödapääsmatu vahend metafüüsiliste elutõdede otsinguil“ (Ennus 2005: 76). Arbujad ei olnud seega üksnes neile eelnenud traditsiooni jätkajad, vaid tõid eesti luulesse uued teemad ja probleemid (Mägi 1955: 333) ning uue keele- ja värsikultuuri, mida Oras nimetab ühe arbujaid ühendava tunnuseks intellekti valvsuse ning kunstilise ja inimliku siiruse kõrval (Oras 1938: 292).

Ka Karl Muru osutab artiklis „Ülevahtlikult eest lüürikast aastail 1930–1940“, et see, mis arbujaid teistest kaasaja luuletajatest eristas, oli ennekõike nende püüe „ümber kujundada luule esteetiline süsteem“ (Muru 1975: 218). Milles nimetatud ümberkujundamine seisnes? Vormiliselt tähendas see klassikaliselt selge stroofi ja täpse riimi eelistamist, sisuliselt aga romantilisest

¹⁶ Ka 1983. aasta 6. aprillil Valmar Adamsile adresseeritud kirjas puudutab Kangro põgusalt arbujate esteetiliste vaadete küsimust: „[...] ma jätsin ka oma kirjutistes ja arvustustes kõrvale just luulega tegelemise (aastaülevaated romaanist, näiteks). Osalt vahest ka selle pärast, et siis oleks mul tulnud oma sõpruskondlaste arbujate loomingut käsitleda. Hoidusin sellest. Minu vaated ei läinud just ühte nende omadega (niipalju kui mõnel neist üldse selgemat vaadet kirjanduse olemuse kohta oligi)“ (Kangro 1983c).

kirjandusvoolust, eeskätt Saksa romantikutelt pärit esteetiliste põhimõtete omaksvõtmist ja Eesti kultuurikontekstist lähtuvat taastõlgendamist. Muru toob välja kolm põhilist arbutajate ja romantikute luule ühist tunnust. Esimeseks neist on loova isiksuse keskseks teemaks tõstmine: „Taunides kunstiliselt läbitöötamata toormaterjali värsistamist ja päevaloosungite teenimist, tõstsid nad [arbutajad] lüürika keskseks objektiks tunnetava ja loova isiksuse“ (samas, 218–219). Teiseks väljendab arbutajate lähedust romantikutega iha absoluutväärtuste ja igaveste tõdede järele, mis „tõi teravdatud vastuolutunnetust ja traagilisi toone“ (samas, 219). Kolmandaks toob Muru romantikute ja arbutajate ühisosana välja kujundikäsitluse: „Kujundi romantiliselt normatiivne funktsioon tingib teravate kontuuride taotluse [---]. Ekspressiivsusust rõhutati silmatorkavalt uudse, vähem kummalise või eksootilise kaudu, mis koos muude poeetiliste iseärasustega ajendas tähttähelise tõlgenduse korral põhjendamata etteheiteid“ (samas). Siiski möönab Muru, et meetodi- ja kujundiühitsus on suhteline, kehtides iga luuletaja kohta üksnes osaliselt. Kõige rohkem iseloomustavad eeltoodud jooned Muru arvates Betti Alveri, Heiti Talviku, August Sanga, Paul Viidingu ja Bernard Kangro luulet (samas, 220).

2.1. Bernard Kangro luule 1930. aastatel

Bernard Kangro sisenes eesti kirjandusmaastikule poeetika vallas põhjaliku koolituse saanud luuletajana: esikkogu „Sonetid“ (1935) valmimise algõukeks oli Suitsu poeetikaseminar, kus Kangro koostas esialgu „eesti soneti bibliograafia, siis žanriuurimuse, milline laienes magistritööks...“ (Kangro 1990: 21). Kangro ise ei pidanud soneti puhul kõige tähtsamaks vormi – kogus domineerivad ebatäpsed riimid (vt Lotman 2011: 84) ja seda heitsid kriitikud debütandile ka ette –, vaid sisu ja vormi harmoonilist vastavust. Suurema osa esikkogu sonettidest moodustavad detailselt välja joonistatud looduspildid, kus rõhutatatakse inimese ja looduse paratamatut sõltuvust, mis ei pruugi olla tingimata deemonlik (vt Ivask 1960: 11). Sonetis „Vaimude org“ näiteks kogeb luulemina loodusega üheks saamist igati õnnestavana: „Saad kergeks siin ja ujud, kergem lajust. / Maa hällitab sind. Kadedaimgi tuul / su kõrval heidab vaikselt unelema. // Sa uinud pea, ei mäletagi enam, / mil viimne inimõte lahkub ajast / ja taimeloomus naeratab su suul“ (Kangro 1990: 33). Kogu esimeste sonettide luulemina on rändur, tähelepanelik loodusvaatleja – Kangro sõnul valmisidki luuletused „sageli otse maastikul, jalgratas maanteekraavis või puu najal...“ (Kangro 1981: 84) –, kelle tundemaailm jääb esialgu loodusvaatluste varju; alles luuletuses „Mereäärne“ võib esmakordselt aimata luulemina tühimust „ime särast“ tühjast argipäevast ja „ilusate igatsuste“ aimust (samas, 27). Tegelikku ja unelmate vastuolu pingestab ka sonette „Petlik“ ja „Lõikusaegne II“, veelgi sümboolsemal kujul väljendavad seda vastuolu „Metsaalune“, „Kuuvalge“ ja „Analoogiline II“. „Sonette“ võib seetõttu lugeda ka omaeluloolise teosena, mis pole „puhas loodusluule, vaid väga suurel määral siseheitluste ja otsingute

raamat“, „poeetiline kujutluskangastus luuletaja sellest elujärgust, kus edasine tundus lahtine“ (Muru 2001: 168).

Kangro teises kogus „Vanad majad“ (1937) märkab kriitika luule vormilist vabanemist, kuid luulemina igatseb endiselt romantilist taasühinemist loodusega, tema „meeleolud võrsuvad suurelt osalt endiselt looduselamusist, ta hoiak on endiselt panteistlik“ (Raudsepp 1938: 85). Selle kogu puhul tõstab kriitika üksmeelselt esile tsükli „Tuulelaulud“. Aleksander Aspeli arvates esitab Kangro oma tsükli „äärmiselt kõitva pildi ühe erksa vaimu heitlustest avanevate kaugusperspektiivide ja masendavate olude vahel“ (Aspel 1938: 238). Niisiis kasutab Kangro „Tuulelauludes“ romantilisest luulest tuttavat äraigatsusmotiivi, mis esineb sageli ka teiste arbujate luules ja kordub Kangro kogu mitmes teiseski luuletuses, kuid mida kõige jõulisemalt manifesteerib „Tuulelaulude“ tsükkel: „Kui su juurde tuule kujul tuleb hõiskav kaugus, / siis saab äkki vastikuks ka kõige armsam raugus, / siis sa leiad: teisel hoopis avaramad ilmad. / Ümbrusest sul rebenevad kiindunud silmad“ (Kangro 1990: 51). Tsükli luulemina romantikupositsiooni toob esile Muru oma analüüsis (Muru 2001: 172). Ehk veelgi selgemalt avaldub see positsioon luuletuses „Kadunud paradiis“, kus igatsust põhjustab nii ruumiline eraldatus välisest maailmast kui ka ajaline distants kunagi kogetud õnnemaast, millest on järel üksnes ähmane kujutlus. Ka „Paadilaulude“ tsükli esimeses luuletuses kogeb luulemina määratud ahistust. Lohutust selles väljapääsmatuses pakub igatsus kuldse ranna järele, mille poole igatseja tee asub, kuid tema otsingud lõpevad nurjumisega: „Siis kaldud külili ja vajud / nii vaikselt alla põhjamutta, / maailmaks ainult kitsas kajut, / kus kaladega koos võid nutta“ (Kangro 1990: 63). Artur Adsoni jaoks jäävad „Vanades majades“ kõlama sünged noodid: „Surma motiiv, kaduvuse, vanaduse ja lõpu paratamatus ei anna luuletajale rahu“ (Adson 1937).

Suure osa järgmise kogu „Reheahi“ (1939) luuletustega pöörab Kangro pilgu muistsesse maailma, et saada ühendust „rahvuse müstilise vaimuga“ (Nirk 1970: 369), ja seegi on olemuselt romantiline tegu. Ehkki „Reheahju“ muistne maailm elustub küllusliku fantaasia abil, on „siiski selge, et kujutlusmängust võtavad juhtivalt osa teadmised ajaloost, rahvaluulest ja etnograafiast“ (Muru 2001: 181). Huvi esivanemate mineviku vastu oli 1930. aastatel üldine, väljendudes rahvusteaduste edendamise ja rahvuslike ajalooromaanide buumina. Nii teadlaste kui ka kirjanike eesmärgiks oli „luua võimalikult täieline kirjeldus muistselt minevikust ja selle tavadest, mida mõisteti omakorda kaasaja rahvuslike väärtuste ja kultuuri vundamendina“ (Kaljundi 2013: 629). Tõusuteel muinsusromantika avaldas märkimisväärt mõju tolle aja akadeemilistele noortele, keda innustas noorte muinsust väärtustavate teadlaste tegevus kultuurivarade kogumisel ja korraldamisel. Rahvusliku ideoloogina aitas muinsuseharrastuse populaarsusele üliõpilaste seas kaasa August Annist oma sõnavõtude ja artiklitega.¹⁷ Annist oli noorte kirjanike ja intellektuaalide jaoks

¹⁷ Elavale muinsuseharrastusele üles kutsunud Annist tõi selle positiivsete väärtustena välja rahvuse tahteühtluse ja pärvusliku elujõu tunde tugevdamise (Annist 2011: 129). Kõige suurem mõju on muinsuseharrastusel Annisti arvates sel juhul, kui see realiseerub neid

üks vaimseid isakujusid, ideoloog ja filosoof, kelle kodust kujunes kohtumiskoht „uutele tulijatele, ka kolmandale generatsioonile, kes alles 1930-ndate aastate teisel poolel Tartu jõudis“ (Kangro 1987a: 133). 1965. aasta 15. oktoobril Annistile adresseeritud kirjas kinnitab Kangro: „Nagu juba ütlesin, olen Sinu õpilane ja Sinu usk Elu tõususse, väärtusse, pühadusse ja kestvusse [---] on oma jälgi jätnud veel praegusenigi minusse“ (Kangro 1965b). Tõenäoliselt just Annisti mõjul ja eeskujul tärkas ka Kangros huvi „Vana Eesti“ vastu ja see huvi ulatus oma eriala piiridest kaugemale: üliõpilasena võttis ta lisaks murdekeele kogumise retkedele osa ka arheoloogilistest väljakaevamistest. „Tegelikult tundsin huvi niihästi maa-pealse kui ka maa-aluse Vana Eesti vastu [---]. Kivikalmed olid minu arvates kõige romantilisemad kohad“, tunnistab käsikirja jäänud autobiograafilise romaani „Tartu, mu arm“ (hilisema pealkirjaga „Sõit Rooma“) peategelane (Kangro 2011). Tõsi küll, murret kogumas käis Kangro järjepidevamalt. Alates 1933. aastast viiel Akadeemilise Emakeele Seltsi korraldatud murdekogumise retkel osalenuna resümeerib Kangro pool sajandit hiljem: „Keelejuhte kohates avastasin mitte ainult eesti keele ta lõppe-mata variatsioonide rikkuses [---], vaid ka [---] eesti rahva – ta ürgses lihtsuses, kaines elutunnetuses, aga ka kustumatus elujõus, poeetilises ilumeeles. See polnud küllap vist tähenduseta mu hilisemas kirjanduslikus tegevuses, sellel polnud väiksem osa kui loetud raamatuil“ (Kangro 1983b: 120).

Kangro „Reheahjus“ ei muutunud „vana ürgne Eesti“ (samas, 121), mis Eesti Vabariigi ääremaaladel tol ajal veel alles oli, siiski idealiseeritud muinasmaaks nagu romantikud, sealhulgas eesti rahvusromantilised kirjanikud omal ajal rahva minevikku rekonstrueerida soovisid. Ürgne Eesti selles kogus on tume, nõiutud maailm, kus tegutsevad libahundid, kratid, tondid, haldjad, kannibalid ja esivanemate rahutud vaimud. Sellele kogule on tunnuslik luuleminade skaala tavapäratu avarus: „mina“ positsioonis võib esineda nii seenevana, lill, järv, vaim, paharet, nõid, libahundiks käija, karjapoiss kui ka reheahi. Nagu oli romantikute, nii on ka Kangro jaoks loodus hingestatud ja elus, kaugetest aegadest pärit olendid ja nähtused elustuvad sünteetilise kujutluse (*synthetic imagination*) vahendusel, mis ühendab lõpliku ja lõpmatu, igaviku ja ajalisuse, universaalsuse ja individuaalsuse (Wellek 1963: 203). Reheahjust kui oma-eluloolisel jutustusel põhinevast kujundist saab sel viisil ürgse Eesti sümbol. Mitme kriitiku arvates õnnestus Kangrol „Reheahjus“ moderniseerimisprotsessidest puutumata eestlase elumaailm autentsel kujul värssidesse püüda: „Jah, Kangro algas botaanilise romantikuna ja praegu on ta jõudnud sügavasse keset ajaloo-romantikast, s.t. minevikutaju müstikat ja animismi. [---] Kangro oma parimais luuletusis, s.t. enamikus „Reheahju“ värssidest, mitte ei püüa ega tee, vaid elab läbi seda, mida värss ütleb: ta ei ole mitte kommenteerimas eesti etnograafiat või kultuuriajalugu, vaid süvenemas nüüdisaegse luuletaja kogu

väärtusi mõistva kirjaniku, kunstniku, ajaloolase või esseisti tegevuses (samas). Esteetilise eneseväljenduse puhul rõhutab Annist selle tundelist kvaliteeti: „Ainult seesuguselt „romantiline“, s.o. tundelis-voluntaarne element on, mida ootame muinsuse kunstiliselt taaselustuselt“ (samas).

närvierksusega ja metafüüsilise januga neisse ürgseisse kihtidesse, kust meie rahvas kahtlemata on alles äsja tulnud“ (Paukson 1940: 195). Lisaks ürg-ehitsusele peab Oras Kangro „Reheahju“ luuletuste puhul esiletõstmist väärivaks nende peenelt välja töötatud vormi ning rikkalikku ja eripärast sõnavara: „Vorm on Kangrol väga nõrke, herk, täis peenimaid varjundeid, õrnalt maaliv, väga harva robustseid efekte kasutav, rikka, kuid tagasihoidlikult tarvitatud rahvapärase sõnavaraga“ (Oras 1940: 61). Ristikivi hinnangul on Kangro selles kogus arbujaist kõige eestilikum: „Aga kui [---] nõuda puhtrahvuslikku temaatikat, liha meie lihast ja luud meie luust, siis ei leia me seda kuskilt mujalt nii järjekindlalt läbiviiduna, kui just Kangro „Reheahjust“, mis on läbi imbunud meie elutundest, rahvapärimustest, ürgselt soomeugrilikust“ (Ristikivi 1973: 304).

Ent Kangro „Reheahjus“ leidub veel midagi, mis mõjus 1930. aastate teise poole võrdlemisi üllatustevaesel kirjandusmaastikul värskendava ja ebatavalisena. Ilmar Laaban nimetab selle Kangro luuletuste kvaliteedi spontaanselt isikupäraseks irratsionaalsuseks. Kogu suurima puudusena näeb Laaban aga seda, et nimetatud kvaliteedi tekkele töötab vastu Kangrole eriomane romantika, püüd „saavutada irratsionaalset mõju väga ratsionaalsete vahenditega: tunderõhu ja meeleolumaalingutega“ (Tersites 1940: 59). Tulemuseks ei ole Laabani arvates midagi rohkemat kui pealiskaudne õudusromantika. Spontaanne algupära puudub arvustaja hinnangul ka neis luuletustes, mis on üles ehitatud Saksa romantilises luules tüüpilistele kinnismotiividele, nagu näiteks luuletuses „Pärast surma“, mille eeskujuna tunneb Laaban ära Heinrich Heine luuletuse „Grenaderid“ (samas, 59–60). Kokkuvõtteks tunnistab Laaban „Reheahju“ siiski heaks luulekoguks.

Järgnevas peatükis on fookus Kangro Teise maailmasõja järel eksiilis ilmunud Tartu-romaanide tsüklil, kus Kangro sünteesib¹⁸ kõiki kirjanduse põhiliike ja psüühilise reaalsuse eri tasandeid – mälestusi, kujutlusi ja unenägusid – ning segab kokku eri žanrid – näidendi vormis fragmendid, enamasti allusiooni funktsioonis esinevad luuletused, kirjad, tegelaste päevikusissekanded ja filosoofilised arutlused –, luues seeläbi teose, mida võib mõista Friedrich Schlegeli „progressiivse universaalpoeesia“ kontseptsiooni teostamiskatsena. Universaalsus tähendab Schlegeli kontseptsioonis taotlust ühendada kõik luule žanrid, panna luule kokku filosoofia ja retoorikaga ning „luule ja proosa, geniaalsus ja kriitika, kunstluule ja loodusluule kord segada, kord kokku sulatada, luule elavaks ja sotsiaalseks ning ühiskond poeetiliseks muuta...“ (Schlegel 1988: 204). Progressiivsusega peab Schlegel silmas romantilisele kunstiteosele omast lõpetamatust ja lõpmatust, nagu on lõpetamatu ja igaveses saamises ka romantiline luulekunst ise (samas, 205).

¹⁸ Arne Merilai on Kangro kõige sünteetilisemaks teoseks hinnanud novellikogu „Sinised mesilased“, mis Kangro enda sõnul koondab sonett-novelle (Merilai 1990: 6).

3. TARTU-ROMAANIDE TSÜKKEL KUI PROGRESSIIVNE UNIVERSAALPOEESIA

Romantilisele kirjandusvoolule tunnuslik avaldub Kangro 1930. aastate luules motiivide, kujundite ja luulemina positsiooni kaudu, mis võimaldab rääkida Kangro tolle perioodi luule omaeluloolisest kvaliteedist. Romantilis-sümbolistliku määratluse alla paigutub ka 1947. aastal kirjutatud ja kogumikus „Merre vajunud saar“ (1968) ilmunud näidend „Üle jõe“, romaan „Taeva võtmed“ (1956), Tartu-romaanide tsükli avateos „Jäälättes“ (1958) ja Joonatani-triloogia viimane romaan „Puu saarel on alles“ (1973). Ristikivi on oma arvustuses märkinud, et „kõik esemed, ka kõige tavalisemad, saavad selles romaanis erilise, enamasti peidetud sümboolse tähenduse“ (Ristikivi 1974: 162), ent sama kehtib ka „Taeva võtmete“ ja „Jäälätete“ kohta. Nimetatud romaanides, eriti „Jäälätetes“, ei käi Kangro siiski üksnes romantilise sümbolismi teed: sama oluliseks jääb tema jaoks realism kui loomemeetod, mida veelgi täpsemat iseloomustust taotledes võiks nimetada ka autobiograafiliseks realismiks.¹⁹ Seejuures ei ole maailm Kangrole „jälgendamiseks-pildistamiseks, vaid loomiseks vabade kujutluspiltide romantilises siniudus“ (Merilai 2011: 590). Ühtviisi tabavalt näib see tähelepanek iseloomustavat kõiki nimetatud teoseid. Tegelikku jälgendamise asemel ehitab Kangro neis romaanides üles sümbolite- ja fantastiliste elementide küllase, ent samal ajal konkreetse ja tõetruuna mõjuva maailma, andmaks edasi eksiilis viibija siseilma ning tema ahistust, änge ja igatsusi. Nende romaanide põhilisteks „ehituskvideks“ on sümbolid, mille poeetiline mehhanism on mõistetav romantikute sümbolikäsitluse valguses.²⁰

Romantikute käsitluses ühendavad sümbolid kujutluse vahendusel meeltega tajutava materiaalse maailma ja ideede maailma, mis on kättesaadav üksnes mõistusele (Kaiser 2004: 32). S. T. Coleridge'i sõnul kehastavad sümbolid nii füüsilist üksikasja kui ka universaalset ideed, tuues nõnda esile terviku (samas). Sümbolis nägid romantikud viisi ületada subjekti ja maailma eraldav lõhe, sest see, mida sümbol kirjeldab, on nähtava ja tunnetatava ning nähtamatu kokkulangemine. Kangro esteetilised valikud eksiilis on mõistetavad, kui pidada silmas eelmainitud teoste elutunnetuslikku lähtekohta. Ivaski sõnul on Kangro „romantiline poeet, kes iga hinna eest tahab seda noorusaega pikendada“ (Ivask, Oras 1997: 276), pidades silmas nii Kangro luulet kui ka romaane,

¹⁹ Alvar Loog on Tartu-romaanide tsükli iseloomustanud kui kvaasibiograafilise realismi ja okultistliku sümbolismi ühendust (Loog 2010).

²⁰ Romantikute pärandi kõrval oli Kangrole inspireerivaks eeskujuks uusromantikute, eriti Suitsu ja Tuglase looming. Tuglase loomingust tõstab ta esile novelle „Jumala saar“, „Kuldne rõngas“, „Meringeitsi“ ja „Maailma lõpus“, põhjendades oma eelistust neis kujutatud romantilise igatsusega: „See oli niisiis argipäevast kaugemale igatsemine, mida Tuglas nii intensiivselt kirjeldas ja ühtlasi õhutas. Küllap selle taga oli vastuvõtja enese loomumast kalduvust samavõrd nagu üldist õhus hõljuvat romantilist elevust tolle aja metsataguse nooruse kohal“ (Kangro 1987b: 84).

Ristikivi arvates aga „puhtavereline romantik“ (Ristikivi 1973: 301) ja eksiilis viibitud aastad romantilist elutunnetust kahtlemata üksnes süvendasid. Kangrot võlus kõik see, mis oli tundmatu ja mille ümber võis kujutleda romantilise sära. Tartu-romaanide tsükli teise romaani „Emajõgi“ sündi kajastavas päevik-romaanis „Üks sündmusteta suvi“, mis valmis paralleelselt „Emajõega“ 1959. aasta suvel, tunnistab kirjanik: „Olen alati igatsenud kirjutada raamatut merest. Seda ehk seepärast, et ma ei tea merest eriti palju. Olen merd näinud ainult kaugelt ja see on loonud mu kujutluses mere ümber romantilise sära. Meri on kujunenud mulle avaruse, täitumata igatsuse, kõiksusega kokkusulamise, kõige võimalikkuse sümboliks“ (Kangro 1998: 7). Kõigil aspektidel, mis Kangro jaoks merega seostuvad – kättesaamatus, romantiline igatsus, transtsendentsus, kõige võimalikkus –, on keskne koht ka romantikute loomingus. Nostalgia kõrval on romantiline igatsus Kangro luulele püsivalt omane: eksiilis kaotab kodumaa kui luulemina igatsuste ja unistuste objekt aja jooksul oma ajaloolise konkreetsuse, teisenedes irratsionaalseks Eikellegi maaks, seejärel Varjumaaks ja hiljem sümboli funktsioonis esinevaks saareks, mis „tähistab pigem psühholoogilist, läbivalt subjektiveeritud aegruumi“ (Epner 1991: 336).

Teisalt oli eksiil Kangrole kui romantikule proovikiviks nii eksistentsiaalses kui ka loomingulises mõttes. Eksiil ei olnud psüühiliselt valuline kogemus üksnes sunnitud eemaloleku tõttu kodukohast ja kodumaast, vaid ka kodumaa geograafilise läheduse ja kodukoha Võrumaa maastikulise sarnasuse tõttu Kangro uue elukohaga Lõuna-Rootsis, mis eemalolekut ja koos sellega kättesaamatuks jäämise tõsiasja painava püsivusega meelde tuletas. „Suurt osa pagulase elust täidab segadusseajava kaotuse kompenseerimine uue valitsetava maailma loomise abil. Pole üllatav, et nii paljudest pagulastest on saanud romaanikirjanikud, maletajad, poliitaktivistid ja intellektuaalid“, tõdeb Edward Said ühes oma tuntumas essees „Mõtisklusi pagulusest“ (Said 2014: 218). Ent ka uue maailma loomine kirjanduses ei hüvita pagulase kaotust kunagi täielikult: võimaldades küll teatud alternatiivi, ei saa sellest ometi turvalist pagendust eksiili enda eest, sest tohututesse mõõtmetesse paisuda ähvardavat loomepalangut ei toida enamasti muretu loomisrõõm, vaid kirjutaja enese tahtest osaliselt sõltumata sund, mida on määratletud ka jutustamise ja mäletamise painena (Kirss 2014: 27).

Kõige otsingulisemaks ja viljakamaks perioodiks Kangro kirjanikuteel kujunesid 1960. aastad, mil ilmus tema loomingu peateoseks peetav kuueosaline Tartu-romaanide tsükkel („Jäälätted“ 1958, „Emajõgi“ 1961, „Tartu“ 1962, „Kivisild“ 1963, „Must raamat“ 1965, „Keeristuli“ 1969). Kui „Jäälätted“ sarnaneb veel mitmes mõttes tsüklile eelnenud ja järgnenud romantilis-sümbolistlike romaanidega, siis ülejäänud Tartu-romaanid annavad tunnistust põhimõttelisest muutusest Kangro romaanipoetikas:²¹ seni keskse troobina figureerinud sümbol taandub allegoorilise kujutusviisi ees, romaanidesse ilmuvad teistes žanrides tekstid – luuletused, kirjad, päevikusissekanded ja näidendi vormis katkendid –, piir mineviku, oleviku ja tuleviku vahel sageli

²¹ Sama on täheldatud Kangro 1960. aastatel lõpu luule kohta (vt Krull 1990).

hajub, reaalsus seguneb irreaalsusega ning esile tõusevad sellised omaeluloolisuse aspektid, mida ei saa enam seostada ainuüksi intertekstuaalsuse või romantilise peategelasega.

Mihhail Bahtini sõnul eristab romantilist karakterikonstruktsiooni klassikalisest karakterikonstruktsioonist saatuse kunstilise väärtuse (*the artistic value of fate*) tähendus. Kunstilise väärtusena on saatuse fundamentaalne, sest „reguleerib, korrastab ja taandab kõik peategelase jaoks piire ületavad (*transgredient*) hetked ühtsuseks“, teisisõnu on tegemist autori poolt peategelasele antud kunstilise vormiga (Bakhtin 1990: 176). Klassikalises karakterikonstruktsioonis ei ülenenda autor ennast peategelase (*hero*)²² kohale: autor ja peategelane kuuluvad ühte ja samasse maailma, neil puuduvad teemad, mille üle vaielda, „autori positsioon väljaspool tegelast on iseäranis kindel ja stabiilne“ (samam, 179). Romantilist tüüpi karakter seevastu on saatuse kui väärtuse suhtes aktiivne ja algatusvõimeline, „vastutusvõimeliselt algatades oma elu järgnevuse, mida määratlevad tähendus ja väärtused“ (samam). Saatuse väärtus kunstilise teostamise aluspõhimõttena muutub nõnda Bahtini arvates kasutuks. Romantilise peategelase individuaalsus ei ilmuta end seetõttu saatuse, vaid idee kehastusena. Tulemuseks on see, et peategelase elu, nagu ka selle erinevad sündmused, koostisosad ja objektiivne miljöo muutuvad mingil moel sümboliteks ja kangelas võtavad maad lüürlised hetked. Ka on autori positsioon romantilise peategelase suhtes vähem stabiilne kui klassikalise peategelase puhul; positsioonide piirid „hakkavad olematuks muutuma, väärtuskese asetatakse piiridelt otse peategelase ellu“ (samam, 180). Romantismile on iseloomulik lõpmatu peategelane (*infinite hero*)²³: autor „sisestab“ oma mõtiskluse peategelase viimasesse ja see omakorda hakkab teda ümber kujundama, peategelane „võtab autorilt ära kõik tema piire ületavad (*transgredientsed*) määratlused ja kasutab neid omaenda arendamises ja enesemääratluses, nii et tema enesemääratlus muutub lõpmatuks“ (samam, 180–181).

Kangro Tartu-romaanide tsükli omaeluloolisus avaldub eri viisidel. Esiteks ilmneb see autor-looja ja tema loodud tegelaste vaheliste dünaamiliste, pidevas muutumises olevate suhetena. Romaanides esineva kursiivjutustaja ja tegelaste kui narratiivi eri tasanditele kuuluvate entiteetide vaheliste suhete kaudu saab teha järeldusi autor-looja lähenemise ja kaugenemise kohta oma tegelastest, teisisõnu autor-looja kohaloleku kohta tekstis. Autor-looja asub küll väljaspool romaanides kujutatud kronotoope, kuid ta võib end ilmutada autobiograafiliste tegelaste sisekõnes ja hääles ning jutustaja hääles, mis toob kuuldavale mõtisklused jutustamisprotsessi, jutustatava aja ja tegelaste üle, jutustaja enda elu puudutavad pihtimused ning tunnistuse minevikus toimunud ajalooliste sündmuste kohta.

Teiseks annavad Tartu-romaanide tsüklist kui omaeluloolisest mälu kirjandusest põhjust kõnelda allusioonid teistele, nende hulgas omaeluloolistele teostele maailmakirjandusest. Nimelt on ka allusioon kui üks intertekstuaalsuse

²² герой

²³ бесконечной герой (Bahtin 2000: 200).

ilming seotud küsimusega autori kohalolekust oma tekstis: klassikalise allusioonikäsitluse järgi sõltub allusioon täielikult „autori tahtest ja kavatsustest, mida lugejad ja uurijad on läbi aegade püüdnud tabada ja mõistatada“ (Mihkelev 2005: 89). Göran Hermerén peab allusiooni toimimise olulisimateks tingimusteks ja nõueteks autori intentsioone. Allusioone kasutab autor olemasoleva teksti tähenduse ja struktuuri rikastamiseks ning selleks eristab Hermerén seitset nõuet: vihjava teksti eksisteerimise nõue, esmase kavatsuse nõue ehk autori soov panna oma teose lugejad mõtlema ühele teisele teosele; teisese kavatsuse nõue ehk autori soov panna lugejad mõistma, et see on üks tema kavatsetud asjadest; kavatsetud äratundmise nõue ehk autori soov tekitada lugejas äratundmine, mis hõlmab kahe teose stiili, vormi, struktuuri, funktsiooni, tähendust ja esteetikat ja teisi tunnuseid; negatiivne nõue ehk vihjatav ja vihjet sisaldav teos ei ole identsed; valitud tunnuste nõue ehk vihjavat teost iseloomustav tunnuste kogum (stiil, vorm, struktuur, funktsioon, tähendus, esteetika jt tunnused), mis seob vihjava teksti teatud žanri ja traditsiooniga, kuhu nii vihjav kui ka vihjatav teos kuuluvad (Hermerén 1992: 213–214).

Tartu-romaanide tsükli kolmeks keskseks alliktekstiks on Johann Wolfgang von Goethe värssdraama „Faust“, Henrik Ibseni näidend „Kui me, surnud, ärkame“ ja André Gide'i autobiograafiline romaan „Valerahategijad“ (vt Udam 2015). Tsükli avaromaanis „Jäälätted“ leiduvate allusioonide kaudu Gide'i romaanile paigutab Kangro oma teose omaeluloolise kirjanduse konteksti. Gide'i romaan on pakunud Kangrole eeskujuna nii vormiliselt – näiteks võte kasutada tegelaste kõne edasiandmiseks kirju, päevikusissekandeid ja suulisi pihtimusi – kui ka temaatiliselt, kuna romaanis kujutatakse autobiograafilise romaani kirjutamist. Lisaks sellele on Gide'i teost „loetud rangelt autobiograafilise, isegi võtmeromaanina, kus peaaegu kõigil tegelastel on oma prototüübid“ (Laanes 2016: 161), mille retseptsioon sarnaneb Tartu-romaanide tsükli retseptsiooniga. Oras näiteks rõhutab Kangro tegelaste tõepärasust ja nendevaheliste suhete elutruudust (Oras 1967: 28), Oskar Kruus peab vajalikuks tuua välja viie tegelase võimalikud prototüübid, andes neist ülevaate oma Kangro-monograafias (Kruus 2003: 77–78).

Viimaks annavad Tartu-romaanide tsükli omaeluloolisusest tunnistust kohaja ruumikirjeldused, mis tuginevad autori mälestustele: kõigi tegelaste kujunemisaastad mööduvad 1930. aastate lõpu ja Teise maailmasõja aastate Emajõe Ateenas, mis oli nii autori kui ka kursiivjutustajast eksiilkirjaniku nooruslinn. Tsükli avaromaanis võtab see ootuspäraselt mälestuste kuldse linna kuju, millele tagasi vaadates valdab kursiivjutustajat nostalgiline hõllandus oma noorusaja järele. Tartu niisiis esineb selles romaanis mäletatud linnana, mis tõuseb kadunud aja sümboliks, kuid mälestustes taas elustuvat aega sümboliseerib ka pealkirjas esinev *jäälätete* kujund. Sümboli funktsiooni täidab „Jäälätetes“ aga ka kursiivjutustaja, kes esmalt astub üles erapooletu ajalookrooniku rollis: „Kõik, mis siin raamatus on kirjutatud, sündis Tartus kolmekümnendate aastate teisel poolel, seega rohkem kui kakskümmend aastat tagasi“ (Kangro 1958: 7). Teisalt ei varjagi kursiivjutustaja, et järgnevatel lehekülgedel lahti rulluv lugu on veelgi enam muinasjutt, fantaasiamäng, seepärast ei ole

tema kui muinasjutuvestja eesmärgiks otsida mingit laadi tõde, mis „on põgenenud otsija eest kuhugi hoopis mujale, võib-olla Jumala juurde“ (samas). Romantilisele subjektile tüüpiliselt usaldab kursiivjutustaja end oma kujutlusvõime hoolde, juhindudes ideest, et tegelikkusest kõrgem kategooria on alati võimalikkus, mis jutustuse tasandil väljendub näiteks ajalise järgnevuse loogika muutmises „igal võimalikul viisil“ (Annus 1997: 38).

Tsükli järgmistes romaanides autori positsioon kursiivjutustaja ja omaelulooliste tegelaste suhtes teiseneb. Seda põhjustab tunnetusliku elemendi jõu suurenemine autori positsioonis, mis tähendab, et tegelasi ja nende elukonflikte kasutab autor näidetena, et püüda nende abil lahendada „omaenda tunnetuslikke probleeme“ (Bakhtin 1990: 182). Selline muutus toob mõnel hetkel kaasa tegelaste ja kursiivjutustaja sõltumatuse vähenemise, kuid peategelase positsioonis oleva tegelase suurema sõltumatuse autorist, sest autor projitseerib end üha enam teistesse tegelastesse ja kursiivjutustaja positsiooni. Kursiivjutustaja ei esine Tartu-romaanide tsükli teises triloogias enam romantilise muinasjutuvestjana, kes viib lugeja nostalgilisele rännakule minevikku, vaid moraalse tunnistajana, kes teadvustab meenutamisprotsessis oma traumasid ja võlga nii nende ees, kes Teises maailmasõjas hukkusid, kui ka nende ees, kes jäid okupeeritud kodumaale. Tunnistajana teeb autor talle ülesandeks anda teada Teise maailmasõja ajal aset leidnud kannatustest ning meenutada ja mälestada hukkunuid. Mineviku igakülgse läbivalgustamise eesmärki teenib ka kursiivjutustaja, peategelase ja teiste omaelulooliste tegelaste vahel tekkiv mitmetasandiline dialoog, mis võimaldab kursiivjutustajal ja seeläbi ka autoril endal selgitada oma osa Teise maailmasõja sündmustes ning seda ümber mõtestada, et toime tulla nii iseenda kui ka eksiilis viibiva rahvuskogukonna traumaga. Ehkki „kirjanduses, nagu ka sotsiaal-, kultuuriajaloos ja elulookirjutuses, võivad makro- ja mikronarratiiv võistelda, koos eksisteerida ja kattuda“, on kirjandusel kaugelt vähem piiranguid ja piire mäluainesega ümberkäimisel (Ewence 2013: 161). Katartiliseks meediumiks võib mineviku ja selle mäletamisega seotud problemaatikat lahkav looming autori jaoks saada siis, kui ta leiab nende uurimiseks sellised poeetilised vahendid, mis jätavad talle piisavalt vabadust end kujutatavast distantseerida, tehes nõnda nähtavaks „samastumise ja representeeritava (*representativeness*) vahelise konflikti“ (Gilmore 2001: 22).

Et näidata, milles Tartu-romaanides aset leidev poeetiline murrang täpsemalt seisneb, tuleb esmalt piiritleda see, mida tähendab kangrolik romantism eksiili kontekstis. Selleks piiritlen järgnevalt esiteks *romantiliselt subjekti* mõiste, toetudes nii romantikutele ajaliselt lähemal seisnud uurijate kui ka 21. sajandist pärit käsitlustele, ja teiseks kaks romantikutüüpi, hõlmates siia alla romantilise geeniuse peamised omadused. Romantilist subjekti kui igas oma elu seigas esteetilist potentsiaali nägeva ja seda väljendada taotlevat subjekti asetan eksiili konteksti, keskendudes mõistete *nostalgia* ja *kujutlemine* tähendusele. Romantilise subjekti kui autor-isikuga seoses kerkib küsimus autori kohaloleku viisidest oma tekstis. Seda, kuidas on autori ja tema loodud teksti vahelisi suhteid käsitletud 20. sajandil, vaatlen prantsuse teoreetikute Roland Barthes'i,

Michel Foucault' ja Philippe Lejeune'i kirjutiste ning Mihhail Bahtini pikema uurimuse näitel.

3.1. Romantiline subjekt

Romantilist maailmavaadet kannab arusaam, et „elu on sõnulseletamatu müsteerium, aga väljaspool füüsilise maailma juhuslikkust võib asuda korras- tatud metafüüsiline maailm ja vaimne jõud, mis võib olla kas heatahtlik või pahaloomuline“ (Alsen 2000: 7). Metafüüsilisele maailmale otsib romantiline subjekt positiivset või negatiivset tõestust, pöördudes oma kujutlusvõime poole. Märksõnad, mida romantilist subjekti iseloomustades kõige sagedamini kasu- tatakse, ongi *otsingud*, *igatsus* ja *kujutlusvõime*. Romantiline subjekt pidas luulet kujutluseta võimatuks, William Blake'i meelest näiteks „lõi kujutlus tõeluse ja see tõelus oli mina jumalik tegevus oma kammitsemata energias“ (Bowra 2004: 160). Sama oluline kui kujutlemine on romantilisele subjektile igatsemine: nii unes kui ka ilmsi igatseb ta millegi järele, mille ta usub paik- nevat kas oma lapsepõlves ja noorusajas, ajaloolises minevikus, enamasti keskajas, geograafiliselt kauges ja eksootilistes kohtades, enamasti Oriendis,²⁴ või lõpmatuses. „Miski ei ole vaimule kättesaadavam kui lõpmatus,“ kõlab ka üks Novalise fragmentidest (Novalis 2006: 44). Romantikud niisiis igatsesid harva millegi konkreetse järele: nende igatsus oli „koduta koduigatsus“, igavene võimetus leida rahuldust, tundevis, „mis on õppinud ammutama rõõmu erutusest endast, eelistades kauguse salajast häält mis tahes seosele tegelik- kusega“ (Illbruck 2012: 156). Saksa romantikute Clemens Brentano ja Joseph von Eichendorffi looming viib Helmut Illbrucki järelduseni, et igatsus on igavuse vastu parem ravim kui igatsetud rahuldus ise (samas).

Eneseküllasus on ka Harold Bloomi visandatud romantilise subjekti portree üheks olemuslikuks jooneks: igatsusest ajendatud kujutlusreisidel või tegelikel rännakutel viibides ei ihalda romantiline subjekt midagi enamat kui tagasi- pöördumist, mistõttu võrdleb ta romantilise subjekti suhet välise maailmaga Odysseuse rännakute ja naasmisega kodusaarele. Bloomi sõnul „romantilised otsiteelised – ükskõik, kas peame silmas luuletajaid endid või nende luuleteoste just nagu autobiograafilisi kangelasi – on kõik haaratud erakordsest ette- võtmisest, mille sihiks on taassünnitada oma mina, otsekui inimesel oleks lootust kujutluse jõul omaenda isaks või vähemalt heroiliseks eelkäijaks saada“ (Bloom 2004: 143). Teisisõnu on romantilise subjekti „otsirännaku eesmärgiks ülevus [---]. Säärane ülevus, erinevalt 18. sajandi ülevast, ei ole suurte ideede ülevus, mille ees mina end väiksena tunneb, vaid pigem loodetava potentsiaali ülevus, milles privaatne mina lõpmatuse poole pöördub ning nõnda iseenda suuruse poolt üles leitakse“ (samas, 145). Niisiis läheb romantiline subjekt tee- le vaimse uuestisünni lootuses, kuid otsingute sihtkohaks ei ole midagi muud kui

²⁴ Orient oli romantikutele maise paradiisi võrdkuju, kuid mitme romantiku vahetud Oriendi-reiside kogemused viisid selle kujutluse purunemiseni. Novalise „Reisil Orienti“ näiteks seatakse euroopalikud ideaalid Oriendist paljudel juhtudel kahtluse alla (Brix 2004: 163).

tema enda rikastunud ja avardunud sisemaailm. Nõnda sünnib poeesia riik, nagu seda Novalis mõistis, „loomingulisele subjektile antud piiramatu ruum, kus ta saab nagu Jumal luua kaosest maailmu“ (Lukas 2006). Esteetilise sfääris sündivast ainulaadsest vabadusest räägib ka Friedrich Schiller oma kirjades „Inimese esteetilisest kasvatuses“ (1794). Viimases, kahekümne seitsmendas kirjas kõrvutab ta esteetikariiki dünaamilise õigusteriigi ja eetika kohustusteriigiga, jõudes järeldusele, et vaid esimeses on igaüks „vaba kodanik, kellel on võrdsed õigused kõige õilsamatega, ja mõistus, mis allutab passiivsed massid vägivaldselt oma eesmärkidele, peab siin nendelt nõusolekut küsima“ (Schiller 1961: 141). Ehkki mõistus ja ilu on Schilleri käsitluses üksteisest sõltumatud entiteetid, tõlgendab ja kasutab mõistus ilu. Esteetikariik on seega kujund, mis ei tähista Schilleril üksnes „puhast võimalikkust“, vaid midagi, mis võiks eksisteerida ka tegelikkuses (samas).

Sulatades ühte välise maailma kujutlusliku maailmaga ja pidades esmatahtsaks katkematu eneseloomeprotsessi, tühistasid romantikud Brad Prageri arvates „jäiga eristuse kujutlusliku ja tegeliku maailma vahel ja kaardistasid uusi suundi selle kaudu, mida nad vaatlesid fantaasiasfäärina“ (Prager 2007: 3). Novalis väljendas seda arusaama kõige kompromissitumalt, olles veendunud, et põnevaimad reisid ei vii inimest mitte ruumilistesse kaugustesse, vaid iseenda sisemaailma, lõpmatu hulka maailmu hõlmavasse valguseriiki: „Me unistame reisidest läbi universumi: kuid kas universum ei ole siis meis endis? Oma vaimu sügavusi me ei tunne. – Tee, mis viib sissepoole, on täis saladusi. Igavik kõigi oma maailmadega, minevik ja tulevik on meis endis, või siis pole seda üldse mitte kusagil“ (Novalis 2006: 7). Kangro luules leidub subjekti ammendamatu motiivi juba sõjaeelses luules. Kõige tüüpilisemaks võib pidada kogu „Rehehi“ luuletust „Pärisosa“, kus luulemina võrdleb ennast põhjatu kaevuga: „Vaata, kõrgel leegivad päikesed, / kuid sina – oled põhjatu kaev“ (Kangro 1990: 89). Kujutlusvõime ülistamine Novalisel ja teistel Saksa romantikutel ei tähenda siiski, et subjekt nende käsitluses oleks täielikult iseendasse pöördunud entiteet, pigem vastupidi: Novalise subjekтикäsituse järgi konstitueerib subjekti sisemise ja välise reaalsuse piiril eksisteeriv dünaamiline suhe (Newman 1997: 23).

Teistsugusele seisukohale romantilise subjekti suhtes jõuab Saksa õigus-teadlane, politoloog ja filosoof Carl Schmitt oma raamatus „Poliitiline romantism“ (1919). Schmitti uurimus kuulub Esimese maailmasõja järgsel Saksamaal käimas olnud romantikute pärandi kriitiliste käsitluste lainesse: Schmitti uurimusega samal ajal valmis Walter Benjamini doktoritöö „Kunstikriitika mõiste saksa romantismis“ (1918–1919), 1922. aastal ilmus Friedrich Gundolfi „Romantikud“. Kui Gundolf paneb romantilisele subjektile pahaks andumist isiklikule naudingule, siis Schmitti peamine etteheide talle on ajaloolise tegelikkuse eitamine. „Poliitilises romantismis“ esitab Schmitt romantilise subjekti määratluse, analüüsi ja kriitika, jõudes sedakaudu ühtlasi modernismi kriitikani. Oma kriitika postuleerimisel toetub Schmitt Saksa romantikute Adam Mülleri, Friedrich Schlegeli, Johann Gottlieb Fichte, Novalise jt vaadete käsitlusele, kritiseerides neid eksistentsiaalse tõsiduse ja fundamentaalse ontoloogilise aluse

puudumise pärast (Parhomenko 1994: 58). Schmitt võtab romantilise subjekti vaimse struktuuri (*geistige Struktur*) analüüsil aluseks subjekti ja välise reaalsuse suhte, väites, et romantiline subjekt tühistas vaimse sfääri hierarhia ja absolutiseeris esteetilist, erastades nii ka kõik teised vaimse elu alad (Schmitt 1998: 17). See omakorda viib Schmitti järelduseni, et romantismis ja modernismis saab alguse reaalsuse kadumise protsess, sest „religioossed, moraalsed ja poliitilised otsused ning teaduslikud mõisted ei ole Ainult-esteetilise sfääris võimalikud“ (samas).

Romantilise subjekti esiletõusu seostab Schmitt modernsuse algusega, mil Descartes postuleeris oma filosoofia, kus välise reaalsuse asemel on esiplaanil inimese subjektiivne mõtlemine ja mille tulemusel muutub kogu filosoofiline mõtlemine egotsentriliseks. Ühiskonnas, kus kõrgeim väärtus on individualism ehk individualistlikult valla päästetud ühiskonnas on „privaatse indiviidi hooleks jäetud olla omaenda preestriks, aga mitte üksnes seda, vaid ka [...] omaenda luuletajaks, filosoofiks, kuningaks, oma isiksuse katedraali arhitektiks“ (Schmitt 1998: 20). Romantiline subjekt on Schmitti teooria järgi põhiliselt hõivatud iseendaga, välisest maailmast ja kõigest, mis selles toimub, teeb ta „palja ajendi“, teostades nii oma okasionaalsest hoiakut maailma suhtes. Isaiah Berlin on seesugust hoiakut kirjeldanud Friedrich Schilleri vaadete näitel, mille kohaselt ei saa ideaale, eesmärke ega sihte avastada intuitsiooni abil, teaduslike vahenditega, pühade tekstide lugemise tulemusel või ekspertide ja autoriteetide abil, vaid need tuleb leiutada ja luua nii, nagu luuakse kunsti (Berlin 1999: 87). Sellise piiramatu loometegevuse tagajärjel tekib okasionalistlik maailm, millel puudub „substants ja funktsionaalne suhe, kindel juhtimine, lõppjärgeldus ja määratlus, otsustus ja viimne kohus“ (Schmitt 1998: 19). Romantilise subjekti okasionalistlik suhe maailma toob kaasa ka selle, et välise maailma objektid kaotavad oma objektsuse ja muutuvad mateeriata, ebareaalseks, funktsioonideta paigaks, mida subjekt käsitleb piiramatute võimaluste kandjana, lõpmatute võimaluste allikana. Romantilisele subjektile olid sellisteks objektideks rahvas, lapsed ja minevik. „Ratsionaalse raamistiku ja irratsionaalse võimalusterohkuse vaheline vastuolu kõrvaldatakse romantiliselt selle kaudu, et vastukaaluks piirangutega tegelikkusele käiakse välja üks teine, samuti reaalne, aga veel piiranguteta tegelikkus; vastukaaluks ratsionaalsele-mehhaniseeritud riigile lapselik rahvas, vastukaaluks oma elukutse ja tulemuste tõttu piiranguid omavale mehele kõigi oma võimalustega mängiv laps, vastukaaluks klassikalisele selgele joonele piiritu mitmetähenduslik primitiivsus“ (samas, 79). Romantilise subjekti ülim ideaal on igavesti realiseerimata võimalus ja puhtaimal kujul kehastab seda minevik. Kui olevik on romantilise subjekti jaoks lõputute võimaluste katkematu eitamine, siis mööda läinud faktil on „tegelikkuse omakvaliteet“, ta on „samaaegselt nii reaalsus kui ebareaalsus, teda on võimalik interpreteerida, kombineerida ja konstrueerida; ta on tardunud aeg, mida saab kätte võtta, et lasta tekkida suurepäraseid kujusid“ (samas, 81). Olevikku mineviku kaudu eitades on „korraga võimalik nii see, mis on tegelik, kui ka see, mis ei ole tegelik: reaalsus ja ebareaalsus korraga“ (Parhomenko 1994: 59). Säärane otsustamatuse seisund annab romantilisele subjektile

võimaluse eirata enesemääratlust ja põhjuslikkust, mis hõlmab nii absoluutset põhjuslikkust kui ka normatiivset seotust kõlbelise kohustuse tähenduses (samas). Seega ei huvita romantilist subjekti kunagi põhjus, *causa*, vaid üksnes see, kuivõrd mingi juhus (*occasio*) võib toimida uue esteetilise universumi sünni ajendina: „Väline maailm ja ajalooline tegelikkus on romantismi tulemusel niivõrd huviorbiidis, kui ta, kui kasutada Novalise väljendust, saab olla ühe romaani alguseks; seda tõsiasja ei vaadelda asjakohases poliitilises, ajaloolises, õiguslikus või moraalses seoses, vaid objekt on esteetilis-tundelises huvisfääris, on miski, millest romantiline entusiasm tuld saab“ (Schmitt 1998: 93). Romantilise subjekti estetiseeriva suhte tagajärjel maailmaga muutub esteetiline absoluudiks, sest subjekt mõistab kõike „esteetika seisukohalt, subjektiivsete elamustena, eneseväljendusena“ (Parhomenko 1994: 60).

Ühe ja ühtse romantilise subjekti kõrval on kõneldud erisugustest romantiku tüüpidest. Wallace Stevensi eeskujul jaotab Noel Cobb romantikud võimetuteks (*impotent*) ja võimsateks (*potent*) romantikuteks. Kui võimetut romantikut iseloomustab hägusus, kaootilisus, sentimentaalsus ja eskapism, siis võimsale romantikule on Cobbi arvates tunnuslik kogemuse vertikaalse mõõtme tähtsustamine: „Ihaldades nii sügavusi kui ka kõrgusi, loob võimas romantik uued esteetilise kujutluse vormid ja elustab vanad“ (Cobb 1992: 132). Cobb toob välja viis omadust, mille abil võimas romantik oma romantilist geeniust teostab. Esimene neist on igatsus (kr k *pothos*), mida Cobbi arvates ei saa samastada nostalgiaga, sest tegemist ei ole igatsusega ajaloolise aja ja tegeliku koha või kodu järele, vaid igatsusega ideaalse ühtsuse saavutamise järele, seetõttu võib seda nimetada ka metafoorseks nostalgiaiks. Teiseks omaduseks, mida Cobb käsitleb, on topeldatus. Topeldatus on lähedalt seotud igatsusega, sest igatsus lähtub „teadvuse olemuslikust topeltloomusest“ (samas, 134). Kolmas mõiste, mille kaudu Cobb võimsat romantikut määratleb, on metafoor. Metafoorne perspektiiv võimaldas võimsatel romantikutel kritiseerida progressi, naiivset realismi ja naturalismi ning asjade sõnasõnalist mõistmist (samas, 135). Neljandaks võtab Cobb vaatluse alla romantiseerimise kui tegevuse. Novalis määratles romantiseerimist lihtlasele üleva mõtte, tavalisele salapärase välimuse, tuttavale tundmatu vääriskuse ja lõplikule lõputu väljanägemise andmisena, väites, et sel viisil on võimalik avastada maailma algne mõte (Novalis 2006: 57). Romantiseerimise kaudu uskusid romantikud olevat vaigistanud vaenu tõe ja kunsti ning headuse ja ilu vahel (Wernaer 1966: 34). Viiendaks võimsa romantiku omaduseks on mask, mis nagu topeldatuski seostub igatsuse ehk *pothos*'ega. Maskis on Cobbi sõnul „jumalikkus, mis meenutab meile seda müstilist teist, mis paneb meid mõistma meie metafoorset loomust ja lõpuks meie olemise inglit“ (samas, 137). Erinevalt maski negatiivsest määratlusest, mida pooldab tänapäeva psühholoogia ja mille kohaselt tähendab mask riikalikkust, pettust ja valemīna, iga juhul midagi, mis varjab ära tõelise mina, käsitasid romantikud maskeerumist maailma poetiseerimise ja mütologiseerimise viisina. Romantismiajastul sai maskiballist kirjanduse domineerivaid motiive. Mask oli „teatud sorti vangla, kuid ka maagiline vahend, talisman, mis muutis kandja oma maski sarnaseks“ (samas,

138). Saksa romantiku Jean Pauli arvates on maskeraad „ehk kõige täiuslikum meedium, mille kaudu luule saab tõlgendada elu. [...] Inimolend püüab maskiballis poetiseerida nii oma mina kui ka elu tervikuna“ (samas). Kõiki neid võimsa romantiku omadusi käsitlen edaspidi lähemalt eksiilis viibiva romantilise subjekti näitel.

3.2. Romantiline subjekt eksiilis

Essees „Mõtisklusi pagulusest“ kirjeldab Edward Said eksiili kui üksildust, mida kogetakse väljaspool rühma, kui olemuselt pidevusetut seisundit, mille eelduseks on „kodukoha olemasolu, selle vastu tuntav armastus, sidemed sellega; igasuguse paguluse kohta ei kehti mitte see, et kodu ja koduarmastus on kadunud, vaid see, et kaotus on mõlema olemasolule seesmiselt omane“ (Said 2014: 221). Kaotuse all ei pea Said silmas kodukaotust kui pagulusse mineku paratamatut tagajärge, vaid teadlikku loobumist kodust ja koduarmastusest kui teatud ideaalseisundit pagulase jaoks, kes ei peaks neid kiindumusi siiski tingimusteta hülutama, vaid loobuma neist läbitöötamise tulemusel, et saavutada seeläbi vaimne sõltumatus ja erapooletus. Ka Sue Gee peab eksiilikogemusele olemuslikuks kooskõla kadumist subjekti ja teda ümbritseva keskkonna vahel, mille tagajärjeks on vaimu sügav häiritus või paigalt nihkumine (*dislocation*) (Gee 2000: 13). Ent võimetus tunda end maailmas koduselt ei pruugi tingimata olla miski, mis eksiilis olija ümbritsevast ära lõikab. Czesław Miłosz oletab, et kuna võõrandumine on tänapäeval saanud osaks väga paljude eri põhjustel kodumaalt lahkunute igapäevaelust, võib see asjaolu muuta eksiilis elava kunstniku loomingu kõigile arusaadavaks (Miłosz 2014: 5). Eksiilist ongi sageli kõneldud kui ühtaegu nii ainulaadsest kui ka universaalsest kogemusest, millest muuhulgas annab tunnistust nostalgia painav kohalolu paljude eksiilikirjanike loomingus.

Kuidas kujundab eksiil romantilist subjekti kui loojat? Romantilise subjekti vajadus vermida igast oma elu hetkest ja seigast kunstiteos eksiili tingimustes kahtlemata süveneb. Kangro puhul võib seda seostada traumaatiliste läbielamistega põgenemisteedkonnal Rootsi, kohanemiskustega uuel asukohamaal, kus kogu eluga tuli alustada otsast peale, ja kodumaakaotuse kui traumaga, mis teadvustas tagantjärele ja pikkamisi. Trauma väljajelamine ja ühtlasi läbitöötamine on Kangro puhul jälgitav kõigis žanrides – luuletustes, näidendites, romaanides, novellides ja kirjandusloolistes esseedes – paralleelselt, mistõttu on kogu tema loomingut võimalik tõlgendada omaeluloolisena. Viimaks saab eksiilis viibiva romantilise subjekti enesele keskendumist, oma minaga tegelemist ja sellele kirjanduslike väljendusviiside otsimist seostada ka eksiiliga kaasneva üksildusega, mis tähendas vaimset ja füüsilist eraldatust nii kodumaale jäänud lähedastest ja sõpradest kui ka suuremast osast lugejaskonnast.

Üksilduse, võõrandumise ja sügava häirituse käes kannatava loova subjekti peamised relvad eksiili kui oleviku reaalsuse vastu on kujutlusvõime ja igatsus.

Kui Schmitt kritiseeris romantilise subjekti iha otsustamatuse seisundi järele, sest sedakaudu leidis too väljapääsu põhjuslikkusest, siis heitis ta sellega romantikule ette välise maailma ja ajaloolise tegelikkuse eitamist. Kujutlusvõime kõrval otsis romantiline subjekt ajaloolisest tegelikkusest pääsu igatsuse kaudu: 19. sajandil kadus nostalgia terminina meditsiini sõnavarast ja hakkas tähistama poeetilist kinnismõtet (Illbruck 2012: 147). Romantilist nostalgiat aga ei põhjustanud eemalolek mingist kindlast kohast: kodu, mille järele romantikute loomingus igatsetakse, tähistab Helmut Illbrucki arvates rahulolematust ennast (samas, 153). Nagu eelnevalt väidetud, et ole eksiili nostalgia samastatav romantilise nostalgia, *pothos*'ega, ehkki ka sedasorti igatsust võib Kangro luulest leida – see on igatsus mälus alles hoitud kodumaa ja kodu järele, teades, et naasmine ei ole enam võimalik. Sellest hoolimata ei ole eksiilis viibiva romantilise subjekti jaoks ülimaks ideaaliks võimalus, mis peabki jääma igavesti realiseerimata, vaid igal hetkel reaalsuseks saada võiv võimalus, mille realiseeritavuse potentsiaali hoiab alal otsustamatuse seisund. Kangro loomingus leiab nimetatud otsustamatus väljenduse tegelikkuse ja kujutluse samaaegsuses, mis tähendab nende läbipõimitust, eristamatust ja sellest tulenevat tegelikkuse ebakindlust ja mitmenäolisust – Epp Annuse sõnul on just see valdkond „Kangro meelisteemaks, tagapõhjaks, millelt tema küpse ajajärgu looming nii proosas kui ka luules tõukub“ (Annus 2002: 85).

Kangro eksiilis ilmunud mäluromaanide („Sinine värav“, Tartu-romaanide tsükkel, Joonatani-romaanid) põhjal võib väita, et eksiilis viibiv romantiline subjekt ei eita olevikku üksnes mineviku, vaid ka tuleviku kaudu, kasutades selleks kujutlusvõimet ja nostalgiat. Nostalgia on sel juhul märk traumaatilise mälu muutumisest, mille käigus saab subjekt võimeliseks mäletama oma varasemat elu ja visandama tulevikku, nagu juhtub romaani „Sinine värav“ peategelase Ants Kibesega. Trauma sümptomina esineb nostalgia Joonatani-romaanides ja Kangro eksiilis valminud luules. Kuna läbi elatud trauma võib subjektis esile kutsuda tunde, et tema ise on justkui keegi teine ja elu, mida ta elab, kellegi teise oma, on põgenemine nostalgilistesse mälestustesse eksiili kui ajaloolise tegelikkusega silmitsi seismise asemel üks viise, kuidas kaotusvaluga toime tulla, üks ellujäämisstrateegia.²⁵ Kangro loomingus kujutatavas eksiili nostalgias aktualiseerub ennekõike taga igatsetava kodususe ruumiline element, tuttavad ja turvalised kohad (vt Luks 2014: 732), mida nostalgiline tagasivaade ülendab ja estetiseerib. Romaanides „Joonatan, kadunud veli“ ja „Puu saarel on alles“ kirjeldatakse nostalgilisi mälestusi peategelase kodukoha maastikest, mis katkestavad aja pidevuse mälus, toimides epifaaniaga sarnanevate täieliku kohalolu hetkedena (Annus 2002: 330). Kogust „Pühapäev“ (1947) pärit luuletus „Rukkinurmel“ loob nostalgilise pildi põlistalu rukkipoollust ja peatselt ees ootavast viljakoristusest, mis sümboliseerib harmoonilist ja kindla korra järgi rütmistatud elu; tsükli „Vana Võrumaa“ kogust „Tulease“ (1949) nimetatakse kodukohta kaotatud muinasmaaks, mille pühitsetud mulda maetud saada

²⁵ Meenutuses-elamise kodusust loovat potentsiaali esineb mõistagi ka nende kirjanike loomingus, mis ei kõnele eksiilikogemusest (vt Luks 2014: 741).

on luulemina ülimaks igatsuseks (Kangro 1990: 239). Kodumaa ja kodu ei esine Kangro luules siiski üksnes nostalgia objektidena: luulekogust „Pühapäev“ (1947) pärit luuletuses „Läve ees“ kujutatakse kodu varemetes ja mahajäetud kohana, ümbritsetud söötis põllust ja umbrohtu kasvanud aiast (samas, 170–171), luulekogu „Eikellegi maa“ (1952) samanimelises tsükliis aga on kodumaast saanud Eikellegi maa, koht, mis äratav küll ähmaseid mälestusi, kuid muutub aja jooksul üha irreaalsemaks.

Mitmed eksiili suundunud kirjanikud ja intellektuaalid on viidanud oma kirjutistes eksiili nostalgia varjukülgedele ja otsesõnu teeb seda ühes oma luuletuses ka Kangro. Kogust „Veebruar“ (1951) pärit luuletusest „Hoiatus“ võime lugeda: „Ära vahi minevikku / liiga kaua õhtu eel! / Puhkeb õunapuude õisi / homsel päeval veel ja veel“ (samas, 263). Joseph Brodsky iseloomustus eksiilkirjanikust kui retrospektiivsest ja retroaktiivsest olendist, kelle pea on igavesti seljataha pööratud ja kes ripub oma loomingus visalt tuttava minevikuainese küljes (Brodsky 1996: 27), keeldudes nägemast enese ümber midagi muud peale mitte-kodumaa, on põhiliselt irooniline, ometi ei puudu sellest kaastundlik poolehoid. Brodskyga sarnaselt leiab Ivar Ivask, et suurim oht eksiilkirjandustele on alati olnud „ülemäärane konservatiivsus, traditsioonidest kinnihoidmine, unistused mineviku hiilgusest ja nostalgilise rahvusluse kultiveerimine, mis on kaugel ümbritseva kultuuri- ja poliitilise maailma tegelikest survetest“ (Ivask 1973: 4). Suuremat osa Balti eksiilkirjanikke ei paiguta Ivask siiski kangekaelsete konservatiivide hulka, vaid kahe äärmuse – uue tegelikkuse tunnistamisest keeldumise ja selle omaksvõtmise – vahepeale ja selle põhjuseks on tema meelest eestlaste lähedane, intiimne side oma päritolukeskkonnaga, mida ta laiendab lätlastele ja leedulastele. Lahenduseks eksiilkirjaniku fundamentaalsele dilemmale rahvusliku identiteedi ja kosmopolitismi vahel oleks Ivaski arvates geenius, kelles „rahvuslik ja rahvusvaheline, maa-lähedane ja suurlinlik on veenvalt sulandunud“ (samas, 5).

Ivaskis endas kui Kangro luule tõlgendajas²⁶ ja kanoniseerijas on säärase geeniuuse jooned selgelt äratuntavad: kirjandusteadlasena oli ta rahvusvahelise haardega, kuid tema eestikeelses luules saavad ühtviisi tähenduslikuks nii turistina külastatud kohad kui ka nostalgilised mälumaastikud Rõngus, mille järele aeg igatsust kasvatab: „Mu lapsepõlve Rõngu suved on piirat päikese rõngaga. / Sääl hurmja kuuseheki taga on kõike, mida südamele vaja: / Kaev vinnab üles selgust iga ämbriga. / Aed pillab sõstraid, õunu, ploome kahe käega. / Ja tiigi võõras viludus ei ole muud kui turbasaare / lahke vari, / mis sunnib viibima, triivima, ujuma – / metsmaasikatest helmed ümber päevitunud kaela. / Mu lapsepõlve Rõngu suved on piirat päikese rõngaga“ (Ivask 1978: 17). Nostalgiliste mälestuse paiste pakub turvatunnet, mida eksiilis muul moel kogeda ei saa. Siiski ei pruugi eksiilis viibija nostalgiline minevikuihalus tähendada alati soovi olevikule lõplikult selg pöörata; nostalgilised mälestused võivad, vastupidi, osutada hoopis vajadusele mõtestada ümber käesolev

²⁶ Ivask koostas Kangro luule valikkogu „Ajatu mälestus“ (1960) ja kirjutas sellele põhjaliku eessõna.

olukord, mis muuhulgas nõuab aktiivset tegelemist minevikuga. „Igaüks teab, et nostalgia on mäletavas hääles, mitte aga kogemustes, nagu nad *tõesti olid*“, kirjutab mõlemas maailmasõjas osalenud kirjanik Siegfried Sassoon oma käsikirja jäänud märkmetes (Hemmings 2008: 119; kursiiv originaalis). Kangro romaanis „Sinine värav“ kuulub eksiilis viibiva peategelase nostalgia kodukoha maastike järele eksiili trauma väljaelamisprotsessi juurde: üks ja sama nostalgiline mälestus sinisest väravast kerkib korduvalt tema mällu seoses traumeerivate sündmuste taaskogemisega meenutamisprotsessis. See nostalgiline mälestus on estetiseeritud kujutus tema jaoks tähenduslikust kohast, aidates tal kontakti saada selle osaga minevikust, mida on psühholoogiliselt keeruline meenutada. Minevik on selles romaanis seega küll allutatud peategelase kui trauma all kannatava subjekti esteetilis-tundelisele huvisfäärile, kuid selle eesmärgiks ei ole eitada olevikku, vaid, vastupidi, kujutada peategelase püüdlusi saamaks eetiliseks ja poliitiliseks subjektiks.

Mäletamine ja nostalgia on võtmesõnadeks ka Tartu-romaanide tsüklile järgnenud Joonatani-triloogia esimeses („Joonatan, kadunud veli“) ja viimases romaanis („Puu saarel on alles“), mis kujutavad üle kolmekümne aasta eksiilis viibinud peategelase Joonatani naasmist kodumaale. Tagasipöördumise kui temaatilise keskme kaudu tõstatab Kangro neis romaanides küsimuse mäletamise, identiteedi ja nostalgia suhetest, mida analüüsin artiklis „Nostalgia ja lunastus Bernard Kangro Joonatani-romaanides“ (Hollo 2013b). Nostalgia puhul on eristatud nelja tähendust: esimene neist puudutab üksikisiku kogemust, olles määratletud „mina intrapersonaalse väljendusena“; teiseks on nostalgia miski, mille väljendamine kinnitab teatud gruppi kuulumist, olles „vestlusliku mängu interpersonaalse vorm“; kolmandaks on nostalgia kollektiivse mälu nähtus, millega kaasneb mineviku ideologiseerimine ja müstifitseerimine; viimaks kasutatakse nostalgiat ka kultuurilise tarbeesemena, mida kujundab teatud põlvkonna kogemuslik pagas (Wilson 2005: 19). Kangro romaanides kujutatav peategelase mälutöö hõlmab kaht esimest nostalgia tasandit. Joonatani koduretke ajendab soov otsida lepitust minevikuga, mille eelduseks on vägivaldselt hukkunud lähedaste leinamine ning nostalgilised mälestused kodukohast, kodust ja lähedastest. Ehkki Joonatan kahtleb, kas see, mis tema nostalgilistes mälestuses elustub, oli üldse kunagi olemas, toimivad need mälestused kui tähenduse ja korra loojad Joonatani mälus, mida ängistab ümbritsev Nõukogude Eesti tegelikkus. Samal ajal tunneb Joonatan vajadust „lülitada välja isegi mälestused“ (Kangro 1971: 136), sest need takistavad teda mõistmast endist, mida ta otsima tuli, kuid ka käesolevat reaalsust ja selles elavaid inimesi.

Nostalgia intrapersonaalse tasandi kõrval tuleb Kangro romaanides Joonatani ja tema klassivendade ühiste meenutuste kaudu esile nostalgia kui interpersonaalne nähtus. Joonatan kui vabast maailmast saabunu kehastab klassivendade silmis kõike endist, ta „otse kiirgab välja seda, mis on kunagi olnud“ (samas, 96), vallandades neis pikki aastaid vaid iseendale hoitud mälestused. Joonatan soovib, kelle mälestused on kodumaast eemal viibitud aja jooksul

muutunud „tolmuks ja uneks“,²⁷ ei tunne ennast oma klassivendade erisugustes ja isegi vastandlikes mälestustes ära, jõudes järeldusele, et ei tea, kes ta oli (samas, 126). Oma kunagise „mina“ ja praeguse „mina“ vahelise lõhe ületamisel ning sidusa identiteedi taastamisel pakuvad Joonatanile pidepunkti nostalgilised mälestused koolipõlvest ja Mirjamist, tema ja ta klassivendade kunagisest unistuste tüdrukust. Ühise meenutamise käigus loob Joonatan koos oma klassivendadega mäluruumi, milles liikumine kinnitab tema identiteeditunnet ja annab talle vabaduse kujutleda, et asendada alla surutud, ebamääraseks muutunud või kuhtunud mälestused.

Nagu eelnevalt väidetud, toidab eksiilis viibija nostalgiat ja kujutlusvõimet muuhulgas ka üksildus, mida kõige teravamalt tuntakse vahetult pärast uuele maale saabumist. Eksiili alguse meeolusid kajastab Kangro sõjajärgne luule ja Tartu-romaanide tsükli viimane osa „Keeristuli“, kus kursiivjutustaja loeb oma päevikust põgenemist puudutavat sissekannet, tõdedes tagasivaatavalt: „Elu on alles, mitte palju muud“ (Kangro 1969: 208). Jutustaja ise põgenemisteedekonnal küll ei hukkunud, kuid kaotas peaaegu kõik talle olulise, sealhulgas vaimse tasakaalu. Veelgi vahetumalt räägivad eksiiliüksildusest Kangro kirjad teistele kirjanikele. 1946. aasta 26. aprillil Raimond Kolgile adresseeritud kirjas mõtestab Kangro eksiili kui võitlust ja seda psüühilises, mitte poliitilises mõttes: „Saad hästi aru Su tundest, mida kirjeldasid. See on halb, see tapab vaimselt ja teeb kibestunuks. Aga selle vastu pole rohtu, sest see on lihtne: see on kodumaatus. Kõige suurem võitlus psüühiliselt ongi meil ees, kui näiteks kodulootused ametlikult maha maetakse [--]. Kes siis veel endaks jääb, kui tühjad aastakümned ees seisavad?“ (Kangro 1946).

Võõrsil Kangro kodulootusi maha ei matnud, nii nagu püsis igatsus kohtuda vaimukaaslastega Tartu-päevilt. 1971. aasta 4. aprillil Mart Lepikule ja Betti Alverile adresseeritud kiri on sündinud sügavast nostalgiast, mida varjutab melanhoolne nukrus: „Tulen teile külla. Ei tea kust tuli äkki tahtmine kirjutada. Asja midagi pole. Niisama. Pole me ju nii ilmatu kaua aega kokku saanud. Küll oleks tore istuda vastamisi üle laua, kohvitassid või klaasike vahel ja polekski ühtki kohustust midagi muud olla kui oled ise. Lähini. Ja lihtsalt“ (Olesk 2000: 143). Intiimsema õhkkonna loomiseks enda ja adressaatide vahel jätkab Kangro nostalgiliste mälestustega Alverist ja Lepikust, tunnistades kirja lõpus kergendunult: „Taevaäär läks heledaks, pean nüüd jälle koju minema. Aitäh vastuvõtu eest! Oli tore olla. See väheke aegki. Ja nüüd on teie kord. Tulge mõlemad korraga“ (samas, 144). Kangro, kelle ema ja õde, lähimad mõttekaaslased arbujad ning suurem osa lugejaskonnast jäid teisele poole raudset eesriiet, koges eksiilis hingelist üksildust, mis on võrreldav üksikule saarele sattunu tunnetega. Jälgi sellest leidub nii Kangro romaanides, näidendites kui ka

²⁷ Nende sõnadega kirjeldab Kangro oma suhet minevikku ajal, mil valmisid kogus „Allikad silla juures“ (1972) ilmunud luuletused: „Pärast kolmekümneaastast kodumaast eemalviibimist on elavad mälestused „tolmuks ja uneks“ muutumas“ (Kangro 1991: 174).

luules.²⁸ Kogust „Veebruar“ (1951) pärit luuletuses „Enesega“ kutsuvad neid esile mälestused, luuletuses „Skåne motiive“ kogust „Eikellegi maa“ (1952) väljendab üksildustunnet ja melanhooliat vaatleva „mina“ ja teda ümbritseva vahelise suhte absoluutne huvitus – „Käib sust laineti üle / märtsiõhtune udu. / Seisad ja vaatad. / Ja midagi pole / õhtu tihenevas üksinduses“ (Kangro 1991: 296) –, 1959. aastal paralleelselt romaaniga „Emajõgi“ valminud päevik-romaanis „Üks sündmusteta suvi“ võrdleb Kangro oma eksiiliüksildust Julius Oengo luuletuses „Tahkuna“²⁹ kujutatud ööga (Kangro 1998: 12). Üksildustunde pakkusid ajutist leevendust kirjade kirjutamine kui mõtteline külaskäik kodumaale jäänud kirjanike poole, lakkamatu loometegevus ja suhtlemine Ristikiviga, kellega Kangro tundis varjamatut vaimset lähedust. Eksiilis sai Ristikivist Kangro loomingu põhilisi arvustajaid ja Kangro palvel kirjutas Ristikivi temast ka lühimonograafia. Kaasaja kriitikutest näib just Ristikivi olevat suutnud kõige paremini mõista Kangrot ja tema eksiilikogemust, kui ta kirjutab: „Tema maa on eikellegi maa, kus minevik ja olevik kohtuvad – ja kunagi kokku ei saa“ (Ristikivi 1967: 43).

Üksildustunde kõrval painas Kangrot eksiilis leppimatus ajaloolise tegelikkusega kodumaal, mida ta hetkekski unustada ei võinud. Sellest leppimatusest võrsusid rahvusliku identiteedi tähtsust rõhutavad aktusekõned, ettekanded ja artiklid. Eesti gümnaasiumiõpetajatele kirjutades tõstab Kangro esile omakeelse kirjanduse rolli abivahendina „meie isikliku ja rahvusliku teadvuse arenguteel“ (Kangro 1974: 73). Artiklis analüüsib ta põhjalikult Suitsu „Sügise laulu“ ja oma luuletust „Ajatu mälestus“, mida peab oma vanade eestlaste elutunnetust ja -laadi käsitleva luule kulminatsiooniks. Leppimatuse kui ajaloolise tegelikkuse eitamise saaduseks on ka kodumaa tulevikku puudutavad visioonid, millel ei puudu utoopiline mõõde. „Sinises väravas“ näiteks kujutleb eksiilis viibiv peategelane oma kodukohta ajal, mil Nõukogude okupatsiooni jäljed maastikust on kadunud ja kõik endisena alles: „Sinine värav püsib ikka kõigest hoolimata. Saabub aeg, kunas neemeninale istutatakse uued puud, lammutatakse sealaudad, nende asegi aetakse maatasa. Mind pole siis seal, kuid see on ükskõik, keegi vaatab ikkagi läbi värava, ükskõik, kes see ka oleks“ (Kangro 1957: 297). Antsu visioon on küll tulevikku suunatud, kuid selle kutsub esile välgatus minevikust, nostalgiline mälestus kodukohast. Palestiina eksiilkirjanike loomingut uurinud Ihab Salouli väitel on nostalgia olemuslikuks tingimuseks, et tegeleda „nii oleviku kui ka tuleviku ülesehitamisega“, sest nostalgias elustuv minevik kätkeb endas nii seda, mida on valus ja raske meenutada, kui ka seda, milles meenutaja näeb võimalikku lunastust (Saloul 2007: 123). Samamoodi on Kangro romaanis nostalgia üheks funktsiooniks ületada lõhe traumeeritud subjekti ja kaotuse

²⁸ Endel Sõgel, kes nimetas Kangro romaane „emigrantliku ladviku“ sotsiaalseks tellimuseks, pidas esiletõstmist väärivaks luulekogu „Eikellegi maa“, sest see sisaldab „häid ridu üksindustundest“ (Sõgel 1958: 584).

²⁹ „Õö on üksik ja külm. / See on Tahkuna öö / üle mürgise mere / vaseroostese saasta. / Meri sirutab kimaras kere, / üle lainete sülje / nihutab naasta / ajujää libeda külje. / Ta on üksik ning külm / vaseroostene Tahkuna öö“ (Oengo 1926: 6).

objekti (kaotatud kodu) vahel, mis kinnitab nostalgia ja kujutlemise lahutamatu seotust.

Kujutlemine on oluliseks motiiviks ka Kangro romaanis „Taeva võtmed“ (1956), mille sümbolistlikku peategelast võib tõlgendada Kangro kui eksiilkirjaniku *alter ego*’na (Hollo 2015). Riia on sotsiaalne autsaider ja romantiline mässaja, elava kujutlusvõime ja erakordse jutustamisandega noor naine, kelle hinge autor oma mõtisklused paigutab. Riia kui sümboltegelase ja tema suhete kaudu kogukonnaga kõneleb Kangro kui eksiilkirjanik enda ja oma lugejaskonna suhetest. Romaani järelsõnas pöördub autor otse lugeja poole: „Maailma tunnetamine, elu salapärasuse lahtimõtestamine, hea ja kurja äratundmine, hinge ja Jumala olemasolu, lunastuse otsimine, üksikisiku ja ühiskonna vastuolu küsimused – kõik need seisavad tulipunktis tänapäevalgi. Ühtegi vähem pealiskaudset lugejat ei jäta puudutamata suurenev ebakindlus ta mõttemaailmas ja eluski“ (Kangro 1956: 301). Üksikisiku ja ühiskonna vastuolu all peab Kangro silmas kirjaniku ja lugejaskonna vahelisi vastuolulisi suhteid üha ebakindlamaks muutavas olukorras, nagu autor elu võõrsil toona tajus. Eksiili ebakindlust ja hirmu antakse romaanis edasi tulekahjude ja looduse omavoli kaudu, mis kulmineerub peategelase ja kogukonna vastasseisus. Lugu, mida autor jutustab, ei ole tema kinnitusel pärit muinasjutust, vaid kibedast tõest (samas, 301), vihjates seeläbi autori enesetunnetuslikele aspektidele. Oleviku eitamise asemel mõtestab Kangro selles romaanis seega eksiili kui ajaloolist tegelikkust iseenda kui loova isiku vaatepunktist, samal ajal on teoses aimatav ideaalse lugeja visandamise taotlus. Kangro on oma romaanis kohal romantilise peategelase kaudu, kes, kui kasutada Bahtini määratlust, on autori jaoks lõpmatu, sündides üha uuesti tema järgmistes teostes.

4. AUTORI KOHALOLEK

4.1. Autorifunktsioon

Mil viisidel saab autor olla oma tekstis „kohal“ ja kuidas lugeja tema kohaloleku ära tunneb? Strukturalistlike ja poststrukturalistlike mõtlejate jaoks on selline küsimusepüstitus iseenesest vildakas, sest autori ja tema kirjapandu vahel puudub nende veendumuse kohaselt teleoloogiline seos: kirjutamise käigus läheb pöördumatult kaduma autori identiteet ja subjektiivsus, igasugune hää ja algupära, mistõttu pole ka põhjust kõnelda autorist kui kellestki, kes saaks oma kirjapandud tekstis mingil moel kohal olla. Ühes oma tuntumas essees „Autori surm“ (1967) väidab Roland Barthes, et see, kes teoses kõneleb, ei ole Autor,³⁰ vaid keel, mille paneb kirja skriptor. Skriptor on Barthes'i käsitluses Autori järeltulija, kes erinevalt viimasest „sünnib samal ajahetkel kui tekstki; enne ega väljaspool oma kirjutust pole teda olemas“ (Barthes 2002: 121), esindamata teksti üle võimu omavat institutsiooni, vaid üksnes kirjutavat keha. See keha „ei kanna endas enam ei kirgi, tujusid, tundmusi ega muljeid, vaid seda hiigelsõnaraamatut, kust ta ammutab oma kirjutuse, mis iial ei seisku: elu saab ainult jäljendada raamatut, ja see raamat ise on üksnes märkide kude, kadunud, igavesti kaugenev jäljendus“ (samas, 123). Barthes'i käsitluses on skriptor seega minetanud võime mis tahes autentseks eneseväljenduseks; ta saab kõnelda üksnes selle kaudu, mis on juba öeldud, muutudes nõnda pelgaks vahendajaks, kel puudub enese kirjapandu ja selle tähenduste üle igasugune võim.

Vastuseks Barthes'i mõtteavaldustele „Autori surmas“ avaldas Michel Foucault 1969. aastal oma loengu „Mis on autor?“, kus ta arutleb autori nime ja seda kandva reaalse isiku ning autori nime ja diskursuse suhete üle. Seega ei ole essee põhifookuses autor kui reaalne isik, vaid see, millist funktsiooni täidab autori nimi tema loodud diskursuse suhtes. Foucault' sõnul ei ole autori nimi „üheselt seotud mingi tõelise ja diskursusevälise isikuga, kes on ta esile kutsunud, vaid see nimi teatavas mõttes püüdleb tekstide piirile, lõigustab neid, kulgeb piki lõikejooni, toob ilmsiks tekstide olemisviisi või vähemalt iseloomustab neid“ (Foucault 2000: 162). Seega saab Foucault arusaama kohaselt autorist kõnelda üksnes niivõrd, kuivõrd eksisteerivad teatud diskursused, mis kannavad autorifunktsiooni. Nende diskursuste olemisviisist sõltub omakorda see, kuidas saab kõnelda autorifunktsioonist. Esiteks on Foucault' jaoks diskursuste puhul oluline see, et need kuuluvad omandisüsteemi. Omandiks said diskursused 18. sajandi lõpus ja 19. sajandi alguses, mil tekstidele kehtestati omandirežiim ja loodi reeglid autoriõiguste, autori ja väljaandja suhete kohta, mille tagajärjel sattus omandisüsteemi ka autor (samas, 163). Teiseks ei ole autorifunktsiooni võimalik siduda „universaalselt ja

³⁰ Barthes'i sõnul peetakse Autorit „selleks, kes *toidab* teost, st ta eksisteerib enne teost, mõtleb, kannatab, elab teose nimel; tal on oma loominguga samasugune eelnevussuhe nagu isal pojaga“ (Barthes 2002: 121).

pidevalt“ kõikide diskursustega (samas): näiteks loeti, levitati ja väärtustati kunagi kirjandustekste, mille autor ei olnud teada, üksnes seepärast, et need usuti olevat väga vanad, samal ajal kui teaduslikele tekstidele omistati tõeväärtus vaid siis, kui nende autor oli teada (samas). Kolmandaks ei määratle autorifunktsiooni diskursuse spontaanne omistamine selle tekitajale, vaid vastupidi, autorifunktsioon on „keeruka operatsiooni tulemus, mille käigus konstrueeritakse teatud mõistuslik olend, keda nimetatakse autoriks“ (samas, 164). Viis, kuidas kriitikud kirjandusteose autorit konstrueerivad, tuleneb Foucault’ arvates kristlikus eksegeesis levinud skeemidest, millega tõestatakse teksti väärtust. Kriitikud seletavad autori kaudu teose sündmustikku ja muutusi selles ning vastuolusid autori eri teoste vahel, autor kehastab „kirjutuse ühtsuse printsiipi“, olles kriitikute jaoks ka „teatav väljenduse lähtepunkt, mis rohkem või vähem lõpetatud vormis ilmutab end ühevõrra ja võrdväärtuslikult teostest, mustandites, kirjades, fragmentides jne“ (samas, 165).

Ehkki Foucault eitab võimalust siduda autoripositsioon lihtsalt ja ühetaoliselt reaalselt eksisteeriva indiviidiga, mõõnab ta ometi, et autorifunktsioon ei ole pelgalt rekonstruktsioon, teksti sekundaarsaadus, vaid et „tekst kannab endas alati teatud hulka autorile viitavaid märke“, milleks on isikulised asesõnad, aja- ja kohamäärsõnad ning verbide pööramine (samas). Niisiis kasutab Foucault kirjandusest kõneldes sarnaselt kaasaja kriitikutega, kelle hoiakuid, uskumusi ja implitsiitseid eeldusi ta oma esees arvustab, *autori* mõistet, ja seda enam-vähem samas tähenduses kui nimetatud kriitikud. Ent Foucault rõhutab, et kirjanduses kui autorifunktsiooniga diskursuses on autorile viitavate märkide roll keeruline ja muutuv; romaanis näiteks võib esimese isiku asesõna viidata autori alter *ego*’le, „kelle distants kirjanikuga võib olla suurem või väiksem ning varieeruda teose käiguski“ (samas, 166). See *alter ego*, kellele diskursuses viidatakse, on Foucault meelest üks paljudest subjektipositsioonidest, mille autorifunktsioon esile kutsub. Autorifunktsioon seega „ei viita lihtviisiliselt mingile reaalsele indiviidile, vaid võib luua võimaluse samaaegselt mitmeks *ego*’ks, mitmeks subjektipositsiooniks, mida võivad hakata hõivama erinevad indiviidideklassid“ (samas).

4.2. Autobiograafiline leping

1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses kerkisid kirjandusteoreetilises diskursuses üles uued suunad, mille käigus hakati (post)strukturealistlikku arusaama autorist kahtluse alla seadma: esile tõusis uus valdkond, autobiograafia-uuringud, mille eesmärgiks oli autobiograafia kui kirjandusliku žanri legitimeerimine ja autobiograafias väljendatava „mina“ või subjekti olemuse ja konstrueerimise käsitlemine (Kurvet-Käosaar 2010: 12). Autori „tagasitulek“ teoreetilistesse aruteludesse tõi ühtlasi kaasa selle, et taas juhiti tähelepanu lugeja määravale rollile teose vastuvõtuprotsessis. Philippe Lejeune’i 1975. aastal ilmunud „Autobiograafilises lepingus“ sätestatakse, et lugeja saab kinnitust autori „kohaloleku“ kohta tekstis kahe lepingu kaudu, mis eristavad

autobiograafiat autobiograafilisest romaanist. Esimeseks neist on autobiograafiline leping ehk identsuse leping, mille autor lugejaga sõlmib, kinnitades enda, jutustaja ja peategelase nimelist identsust, sest „autobiograafia tegelik subjekt on pärisnimi“ (Lejeune 2010: 212). See identsus võib avalduda kahel viisil: implitsiitselt (tiitlite kasutamisel või teksti algusosas) või ametlikul viisil (kui autor annab jutustajale oma nime) (samas, 207). Ka fiktsionaalsete tekstide puhul võib lugeja kahtlustada autori ja tegelase identsust, aga kui autor on otsustanud seda eitada või mitte kinnitada, ei ole Lejeune'i arvates tegemist autobiograafilise lepinguga, küll aga saab sellistes tekstides esinevat autori ja tegelase vahelist „sarnasust“ seletada autobiograafiliste tasandite olemasoluga (samas, 205). Kuna nii biograafia kui ka autobiograafia puhul on tegemist referentsiaalsete tekstidega, mis on allutatud „kontrollimise katsele“, kehtib kummagi puhul lisaks identsuse lepingule ka referentsiaalsuse leping, mis võib samuti olla kas eksplitsiitne või implitsiitne ja kus on „määratletud käsitletava reaalsuse väli ja kuulutatud, kui suur on sarnasuse aste ning millised selle väljendamise vahendid“ (samas, 215). Referentsiaalsuse leping lähendab autobiograafiaid ajaloolaste, geograafide ja ajakirjanike kirjutatud tekstidega, kuid erinevalt nendest ei ole autobiograafia puhul esmatähtis jutu täpsuse aste tõesuse mõttes, vaid see, et „referentsiaalsuse leping sõlmitaks ja sellest ka kinni peetaks“ (samas). Seejuures võib referentsiaalsuse lepingust olla „lugeja arvamise järgi halvasti kinni peetud, ilma et teksti referentsiaalne väärtus kaoks (hoopis vastupidi), aga nii ei juhtu ajalooliste või ajakirjanduslike tekstidega“ (samas). „Autobiograafilises lepingus“ räägib Lejeune lisaks autobiograafilisele lepingule ka romaani-lepingust, millel on kaks aspekti: „ametlik mitte-identsuse praktika (autor ja tegelane ei kannu sama nime)“ ja fiktiivsuse-tunnistus, mida tähistab määratlus „romaan“ raamatu kaanel (Lejeune 2010: 207). Seega sätestab romaanileping autori vabaduse määra, kui ta kõneleb fiktiivse(te) jutustaja(te) kaudu omaenda lugu.

Hiljem on Lejeune „Autobiograafilises lepingus“ väidetut revideerinud ja täiendanud. Kirjutises „Autobiograafiline leping (bis)“ (1982) võtab Lejeune taas vaatluse alla „Autobiograafilise lepingu“ peamised ideed, tunnistades, et tema kunagine katse identiteeti ja selle tunnuseid jäiga pragmaatilisusega kindlaks määrata oli seotud tema tookordse arusaamaga pihtimusest, mida ta pidas autobiograafilise valdkonna keskmeks (Lejeune 1989: 125). Autori allkirjaga varustatud pihtimus ei saanud Lejeune'i arvates väljendada midagi muud kui tõtt, seetõttu valis ta just pihtimuse autobiograafiliste tekstide hindamise magnetteljeks (samas). Identiteediteema kokkuvõtteks möönab Lejeune, et lisaks magnetteljele on olemas ka teisi autobiograafiavaldkonda korrastavaid telgi (samas). Lejeune möönab ka, et omal ajal autobiograafia definitsiooni välja pakkudes välistas ta autobiograafilistele romaanidele omase ambivalentsuse, mis puudutab nii peategelase ja autori nimesid kui ka žanri, see ambivalentsus aga on teoreetiliselt oluline, sest sunnib küsima, „millistel tingimustel võib lugeja tajuda autori pärisnime „fiktiivse“ või ambivalentse“ ning kuidas artikuleeritakse neis tekstides keele referentsiaalset kasutust ja kuidas kirjandusele eriomast kirjutusviisi (samas, 135–136).

Mälestusi, autobiograafiaid ja autobiograafilisi romaane käsitleb oma raamatus „Autori tagasitulek“ (1981) rumeenia kirjandusteadlane Eugen Simion, kes näitab, et autori „kadumisele“ kirjanduskriitilisest diskursusest, mis kulmineerus prantsuse strukturalistide teoreetiliste seisukohavõttudega 1960. aastatel, räägivad vastu rea prantsuse kirjanike, kriitikute ja teoreetikute endi autobiograafilised tekstid. Simion võtab lähema vaatluse alla Prousti, Balzaci, Sainte-Beuve'i, Válerý, Sartre'i, Starobinski, Barthes'i, Malraux' ja Ionesco omaelulookirjutuse valda liigitatavad teosed, arutledes nende põhjal autori rolli üle. Simioni arvates ei kehasta ükski teos mehhaaniliselt mingit konkreetsest biograafiat, ometi peab sel teosel olema autor, kellel moodne kriitika keelab astuda üle omaenda loomingu piiride (Simion 1996: 123). Ionesco mälestusi „Oleviku minevik, mineviku olevik“ käsitledes arutleb Simion kirjutamise akti tähenduse üle nendes mälestustes, leides, et Ionesco jaoks hõlmab see kõike, „head ja halba, õudust ja sellest vabanemist. [...] Kirjutamisakti käigus kogeb (salvestab) Ionesco fundamentaalset ängi, mida ta kavatseb alles hoida, hoolimata faktist, et tema olemine on sellest vastupandamatult vallutatud. Kirjutamisakt ei saa vabastada, see täidab ja taastäidab“ (samas, 186). See autobiograafilisse kirjutamisakti kätketud olemuslik lahendamatus ehk lõpmatus olukord, mida Simion Ionesco teksti näitel kirjeldab ning mille käigus elu ja kirjanduse piir hajutatakse ja kustutatakse, hoiab ka Kangrot lakkamatus näljas üha uute kujutlusmaailmade järele, lakkamatus esteetilisest tegevuses. Seejuures on Kangro kui autor kõigis oma romaanides, mis käesolevas töös vaatluse alla tulevad, ka ise kohal.

4.3. Autor ja peategelane

Kui Foucault'st lähtudes saab autori suhtest oma tekstiga kõnelda üksnes *autorifunktsiooni* kui autori nime erilist funktsiooni tähistava mõiste abil, Lejeune'i arvates aga kahe lepingu kaudu, mis kumbki eeldavad autori kui reaalse isiku olemasolu, kes eelneb tekstile, siis Mihhail Bahtin vaatlleb seda suhet autori ja tema loodud peategelase suhte kaudu. Bahtini esteetilise fenomenoloogia keskmes on seega autor kui konkreetne üksikisik, kelle armastav ja toetav tähelepanu on suunatud esteetilise tegevuse käigus sündivale peategelasele. Bahtini käsitluses on igasugune mina ja teise vaheline suhe olemuslikult eetilise: koos teiste inimestega maailmas olemine tähendab Bahtini jaoks „esmalt ja ennekõike seda, et me oleme kohustatud näitama teiste suhtes üles vastutust“³¹ (Steinby, Klapuri 2014: xvi). Oma uurimuses „Autor ja peategelane esteetilisest tegevuses“ (kirjutatud umbes aastail 1920–1923) väidab Bahtin, et autor ja peategelane „astuvad üksteisega kognitiiv-eetilistesse, elatud elu suhetesse, võitlevad üksteisega“, aga see kõik toimub ühe inimese, autorlooja sees (Bakhtin 1990: 231). Bahtin eristab siin autor-isikut (*author-*

³¹ ответственность

person),³² kes on osa eetilise, sotsiaalse elusündmusest, autor-loojast (*author-creator*),³³ kes kuulub teose maailma (samas, 10). Selle eristuse tähtsust rõhutab Bahtin ka oma hilisemas uurimuses „Aja ning kronotoobi vormid romaanis“ (1937–1938), kus ta kirjutab: „Ei või segi ajada ka autorti kui teose loojat autori kui reaalse isikuga (naivne biograafilise meetod). [...] Väljaspool teost kohtame autorit kui oma biograafilist elu elavat inimest. Kuid me kohtame teda kui loojat ka teoses, aga ta viibib väljaspool kujutatud kronotoope, otsekui nende puutujal. [...] Autor kujutab maailma kas kujutatud sündmustest osavõtnud kangelase vaatepunktist või variautori vaatepunktist või siis, kasutamata mitte mingisuguseid vahendajaid, jutustab otse enda kui autori nimel (otseses autorikõnes) (Bahtin 1987: 180–182).

Autor-loojat, keda Bahtin nimetab edaspidi lihtsalt autoriks, määratleb ta „ainulaadselt aktiivse vormi andva energiana, mida ei manifesteerita psühholoogiliselt tajutud teadvuses, vaid püsivalt kehtivas kultuurilises produktis“ ja struktuurides, mida ta loob, eeskätt peategelase kui kindla terviku visiooni struktuuris (samas, 8). Autorit tuleb seega mõista kui teoses osalejat ja kui lugeja jaoks autoriteetset teejuhti³⁴ (samas, 207), autor-isikut aga lugeja, kriitiku või ajaloolase sekundaarse loova akti tulemusena (samas, 208). Et leida teosest autor-loojat, tuleb kõigepealt välja valida kõik need hetked või tunnused, mille kaudu autor-looja peategelase ja tema elu teostab, kuid mis on peategelase enda teadvuse jaoks transgredientsed. Seejärel tuleb määratleda kõikide teostavate hetkede „aktiivne, loovalt pinev ja olemuslikult vajalik ühtsus“ (samas, 13–14).

Peategelase ja autori vaheline suhe on Bahtini käsitluses kahe inimese vaheline suhe, kus peategelane on passiivses rollis, sest tema on see, keda väljendatakse (samas, 84). Kõige olulisemad autori ja peategelase esteetiliselt produktiivset suhet puudutavad ideed on Bahtinil empaatia (*Einfühlung*) idee kui vormi ja sisu põhimõtte ning esteetilise armastuse idee, kuid liiga üldistena ei saa neid Bahtini sõnul siiski täielikult arvestada (samas, 11). Tavapärast on autori esteetiliselt produktiivne suhe peategelasega säärane, kus autor asetab end väljapoole peategelast iga teda konstitueeriva tunnuse – ruumi, aja, väärtuse ja tähenduse – suhtes (samas, 14). See esteetiline suhe asetab peategelase „väljapoole vastastikust kindlust, kollektiivset kohustust ja solidaarset vastutust ning sünnitab ta kui uue inimese uuel eksistentsi tasandil“ (samas). Autori ja tegelase vahelise otsese suhte puhul on seega tegemist nii esteetilise kui ka eetilise suhtega; Bahtin nimetab seda autori armastavaks eemaldumiseks peategelase elu väljalt, mis hõlmab „tema elu sündmuse kaastundlikku mõistmist ja teostamist tõelise tunnetamise ja eetilise tegevuse mõttes“ (samas, 14–15). Bahtin rõhutab, et autori ja tema peategelase suhe on vitaalne ja dünaamiline, sest sõltub autori võimest näha ja kogeda end iseenda suhtes teisena.

³² *автор-человек* (Bahtin 2000: 35)

³³ *автор-творец* (Bahtin 2000: 35)

³⁴ *авторитетный руководитель* (Bahtin 2000: 226).

Kui autor asetseb peategelase sees, tema kõrval või on tema vastu, on tegemist teistlaadi suhtega, sest peategelasest ei ole saanud esteetiliselt teostatud tervikut. Bahtin toob välja kolm juhtumit, mille puhul peategelane ja autor kattuvad. Esimesel juhul võtab peategelane autori oma valdusesse. Sel juhul on peategelase emotsionaal-tahteline hoiak ja tunnetuslik-eetiline positsioon maailmas autori jaoks nii autoritaarsed, et ta saab objektide maailma näha vaid peategelase silmade läbi ja kogeda kõike tema elu kaudu. „Autor on võimetu leidma mingit veenvat ja stabiilset aksioloogilist toetuspunkti väljaspool peategelast“ (samas, 17). Siiski on Bahtini arvates ka sel juhul võimalik autori ja tegelase vaheline eetiline suhe, seda siis, kui autor ei kuula tegelast ega nõustu temaga, vaid „näeb teda üleni oleviku täielikkuses (*in the fullness of the present*) ja imetleb teda“³⁵ (samas, 19). Sel juhul säilib peategelase hoiaku kognitiiv-eetiline kehtivus nagu ka nõusolek või mittenõustumine sellega, ilma et neist saaks midagi rohkemat kui koostisosad peategelasel kui tervikus (samas). Kui sellist suhet ei teki, esitatakse peategelase tausta ebakindlalt või puudub see täiesti: „Väljaspool peategelast ja tema teadvust ei ole midagi, millel oleks vähimigi püsiv reaalsus“ (samas).

Teisel juhul võtab autor peategelase oma valdusesse, nii et autori suhe peategelasel muutub osaliselt peategelase suhteks iseendaga. Autori mõtisklus satub peategelase hinge või suhu ja viimane hakkab määratlema iseennast. Sellist tüüpi peategelasest võib kujuneda kas mitteautobiograafiline või autobiograafiline peategelane. Viimasel juhul ei ole peategelane võimeline olema teostatud: ta ületab mis tahes kõikehõlmava väljaspoolt tuleva määratluse, sest peab seda ebavajalikuks, ja kogeb teostatud tervikut kui piirangut (samas, 20). Selline peategelane on autori jaoks lõpmatu, s.t ta taassünnib üha uuesti, nõudes aina uusi teostamisvorme, mille ta oma teadvusega purustab. Autori valduses olev peategelane on iseloomulik romantismile: „romantik kardab end oma peategelasel reeta ja jätab peategelasel mõne väljapääsutee, mille kaudu ta võib märkamatu minema lipsata ja omaenda lõpliku teostatuse kohale tõusta“ (samas, 21). Kolmandal juhul on peategelane iseenda autor ja tõlgendab oma elu esteetiliselt, mängides mingit rolli, olles eneseküllane ja lõplikult teostatud (samas).

4.3.1. Autobiograafiline peategelane kui romantiline peategelane

Kangro Tartu-romaanide tsükli avateosel „Jäälätted“ on kaks peategelast – esimeses osas on selleks Naatan Üirike, teises aga võtab tema rolli üle Benno Maran. Kursiivkirjas jutustaja, kes esitleb end lugejale autorina, selgitab romaani epiloogis: „Aga mina võtan selles raamatus julguse vanadele rohtunud radadele tagasi minna. Tahan oma loodud kujude käekäigu eest tänapäeva lõhestatud maailmas jõudumööda hoolitseda ja mõelda ka heatahtlikule

³⁵ “[---] видеть всего героя в полноте настоящего и любоваться им“ (Bahtin 2000: 45).

lugejale, et ta päriselt ära ei eksiks selles raamatus, mis on veidi ebaharilik ja kohati ehk arusaamatu“ (Kangro 1958: 6). Järgmises vahetektis täpsustab kursiivjutustaja oma identiteeti ja suhteid tegelastega, andes teada, et ka tema ise on üks „Jäälätete“ tegelaste kaasaegsetest, kuid vanem kui nemad, „olles juba kaua aega Tartu linnas studeerinud ja mitte selle linna võluringist ja ülikoolist välja jõudnud“ (samas, 22). Niisiis viitab kursiivjutustaja oma selgitustega sellele, et loodud tegelased ei ole puhtalt tema kujutluse viljad, vaid eksisteerisid ka tegelikkuses, olles Emajõe Ateenasse sattunud küll temast hiljem. Järelikult kerkib ka Naatani ja Benno puhul küsimus nende fiktsionaalsusest ehk sellest, mil määral on tegemist omaelulooliste peategelastega. Bahtini romantilise peategelase kontseptsioon, mis seletab sellist tüüpi peategelast kui kedagi, kelle kaudu autor end oma teoses ühelt poolt ilmutab, teiselt poolt aga sellest pidevalt kaduda püüab, aitab leida seletust ka Naatani ja Benno kui omaelulooliste kaksikpeategelaste probleemile.³⁶

Autobiograafilise peategelasena toob kursiivjutustaja romaani teises peatükis lavale Naatan Üirikese. Kursiivjutustaja sõnul on Naatan otsekui tema noorem vend, seetõttu julgeb jutustaja „vastutuse tema eest enesele võtta“ (samas). Tegelasena on Naatan seega Tartu-romaanide avateoses selgelt autori funktsiooni täitva kursiivjutustaja eestkostes all, kes romaani teises osas Bennona ka ise sündmuste keskele astub. Naatanit ja Bennot võiks seega vaadelda „Jäälätete“ romantiliste kaksikpeategelastena: mõlemad on edasipüüdlikud, Fausti kombel teadmiste ja tõe järele janunevad ning neid otsivad üliõpilased, kelle suu läbi esitab autor mõtteid, arvamusi ja emotsioone, mida ta oma üliõpilaspõlves võis mõelda, esitada ja tunda.

Naatani edasipüüdlikkus tuleneb ta päritolust ja orbusest. Olles üles kasvanud isata ja hiljuti matnud oma ema, ei ole Naatanile jäänud ühtki lähedast, samuti pole tema ülikooliõpingute jätkamise võimalused kuigi kindlad. Materiaalne kitsikus ja hingeline üksindus sunnivad Naatanit romaani algul mõtlema pingsalt tulevikule ja võtma vastu otsust edasise elu kohta: „Olin üksi maailmas, ilma omaste ning sõpradeta, olin vaene ja ilma väljavaadeteta Tartusse kauemaks püsima jääda. [...] Mu ainus võimalus oli olla rohkem kui teised, parem kui teised, hoolsam ning püsivam kui teised. Ma pidin läbi lööma kiiremini kui teised. See oli minu tee“ (samas, 40–41). Ehkki Naatan on pärinud emapoolse suguvõsa kaine ja mõistliku meele, pidades end skeptikuks ja mõistuseinimeseks, on ta loomult romantik, kes nagu Bennogi kogeb unistuste maailma tõelisemana kui ümbritsevat tegelikkust; tõde on tema kui romantiku jaoks „võrdne unistusega“ (Grünthal 1959: 61). Ühel nukrusehetkel, mil Naatan tajub oma üksindust erilise teravusega, püüab ta meenutada Knut Hamsuni

³⁶ Tartu-romaanide tsükli peategelaste üle arutleb Kangro romaanis „Üks sündmusteta suvi“: „Meil on poolik Mefistofeles, va Justus, ja tervelt mitu doktor Fausti. Benno või Naatan? Kas pole nii, et üks mõtleb, teine teeb? Kas nii, et Naatan teeb ja põgeneb, tagajärgi kannab Benno?“ (Kangro 1998: 116). Ristikivi aga leiab, et „neli üliõpilast – alaväärsuse ja süükompleksi all kannatav Üirike, tüse ning terve, ainult uudishimutsev Pärdisaak, boheemitsev teoloog Leebram ja üleolevalt skeptiline Taklaja, on ühe ja sellesama faustlikult juurdleva peategelase eripeegeldused“ (Ristikivi 1967: 64).

lüürilis-romantilise romaani „Victoria“³⁷ (1898) ainetel tehtud filmi üht stseeni, kus peategelane, möldri poeg Johannes „seisis akna all ja laulis pimedusse“ (Kangro 1958: 113). Hamsuni romaanis kujutatakse Johannest elava kujutlusvõimega maapoisina, kes tahab saada tuukriks, et jõuda „võõrastesse riikidesse ja maadesse, kus õõtsuvad suured, kummalised metsad ja põhjas on korallidest mets“ ning kohtuda seal printsessiga, kes teda juba ees ootab (Hamsun 1986: 557). Täiskasvanuks saades suundub Johannes linna õppima, hakkab seal luuletusi kirjutama ja lõpuks saab temast nimekas kirjanik. Allusioon Hamsuni teosele rõhutab Naatani kui romantilise peategelase loovust ja looduslähedust: Naatan kirjanikuks saada küll ei ihka, kuid hingelt on ta samasugune romantiline poeet nagu Johanneski, kes suhtleb lapsepõlves lindude, puude ja kivide kui heade sõpradega. Nagu Johannesest, saab ka Naatanist poeet linnas, kui temas tärkab igatsus kodukoha järele, mille maastikke ja loodusnähtusi ta sageli meenutab.

Naatani nostalgilisi meenutusi vahendavad romaanis Verner Taklaja kirjad imaginaarsele adressaadile Ch-le. Verner kujutab Naatanit suurepärase jutuvestjana, kes suudab oma ande abil ta silme ette manada jäälätted, mida Verner põlise linnapoisina kunagi näinud pole: „Ta rääkis allikatest, mis neil mäenõlvakul maa seest päevavalgele tulevad, mis suveti vaevalt nirisevad, kuid talvel, ka kõige kangema külmaga, suuri jäävoolmeid välja suruvad. Naatan nimetas neid oma lõunamurrakus jääläteteks ja kirjeldas neid nii üksikasjalikult, et minagi neid praegu silma ees võin näha. Külma del vaikesel talvehommikutel, kui kõik on nii valge ja surnud, kui taevas läbi härmatanud kaseokste nagu tulikahju veretab, kui kõik on nagu igavesti liikumatuks tardunud, immitseb mäe seest, maakihtide alt vahet pidamata vett välja. Kohe tõmbub see jääks kiht tekib kihi peale, lade lademe otsa, kuid vesi ei lakka voolamast... Tunnen praegu sõõrmetes karget külma õhku, näen lume valendust, idataeva punetust...“ (samas, 130–131). Naatani meenutuses jäälätetest põimuvad romantilisele looduskirjeldusele tüüpiliselt nägemis-, kuulmis- ja haistmistaju, mis elustavad staatilist, justkui „igavesti liikumatuks tardunud“ looduspilti, muutes selle igavesti liikuvaks pildiks, kus „vesi ei lakka voolamast“.

Esmalt sümboliseerivad jäälätted nostalgilisi, „kõige kiuste“ väljatungivaid mälestusi (Kaljundi 2009), milles mäluaines näib olevat küll tardunud ja surnud, ent ilmub meenutaja silme ette siiski erakordselt elavana. Tagasihoidmatute mälestuste sümbolina meenutavad jäälätted Kreeka müütides kirjeldatud allilma Tartarose Mälu allikat, millest joovad pühendatud hinged (Graves 2010: 159). Jäälätteid võib pidada ka mälestustes taas elustuva aja võrdkujuks, mida Tartu-romaanides sümboliseerib ka Emajõgi. Viimaks on jäälätted läbinisti romantiline kujund, hingejõu ja vaimse pürgimuse sümbol: nagu vesi, mis ei lakka mäe sügavikust välja voolamast, nii ei ammenu ka otsiva vaimu iha teadmiste, sügavate mõtete ja igaveste tõdede järele. See jäälätete kujundi tähendus avaneb romaani lõpus, kui Naatan mõtiskleb oma senise tudengielu üle, tunnetades taas

³⁷ Käesolevas töös jääb allusioonide poeetika Kangro Tartu-romaanide tsükliks kui lai ja eraldi uurimust vääriv teema lähema vaatluse alt välja.

teravalt oma üksindust ja erandlikkust: „Mina olen kõige nõrgem, kõige üksikum. Igaühel on midagi või keegi, minul mitte midagi ega kedagi (samas, 260). Üksindus- ja võõrandumistunnet süvendab pidev rahamure, mis täidab Naatani argipäevi, ometi ei ole ta unustanud, et tuli Tartusse romantilise unistuse ajal: „Kunagi unistasin, et tudengielul on ka teine, romantiline külg. Olen sellest kuulnud ja lugenud, aga ma ei näe seda kuski. Ka teadus ja kõrged ning sügavad mõtted ja igavesed tõed – need oleksid nagu kaugemale taganenud kui nad näiteks Samuel Särmi esimesel loengul olid. Võib-olla need eksisteerivad kuski, aga need pole minutaoliste jaoks“ (samas, 263). Kuna vähe rõõmu pakkuv argipäev ja Villibald Oona käest omandatud eneseanalüüsi „õpetus“ takistavad Naatanil käesoleva hetke märkamist ja nautimist, saab tema igatsuse objektiks minevik, aeg, mil ta tajus enda ja ümbritseva vahel kooskõla. „Jäälätetes“ kujutatud Naatani kui romantiku psüühilise portree peamiseks tunnusjooneks ongi pidev kõikumine melanhoolia ja nostalgia vahel. Kevade saabumine näiteks ei tekita Naatanis ülevat meeleolu, vaid ükskõiksust, isegi viha: Naatan tunneb, et tema seljataga justkui seisaks „keegi ja konstateeriks: nüüd teeb ta seda ja seda“ (samas, 260). Naatani melanhoolne kokkuvõte oma senisest elust muutub aga korrapealt helgeks, kui ta meenutab kodukoha jäällätteid, mis on Naatani mälestustes säilinud kõige kaunimatena just kõige käre dama pakasega. Nostalgiline mälestus jäällätetest näitab, et Naatanile on see kõige tähtsam hingejõu allikas, mis aitab tal unustada kõik takistused teel teistele, „teaduste allikaile“, andes kõige lootusetumana näivas olukorras „otsekui uut jõudu“ (samas, 264).

Romaani teises osas võtab kursiivjutustaja Naatanilt ta „mina-silma“ ja astub Benno Maranina ka ise romaani sündmustikku, põhjendades oma otsust lugeja säästmise sooviga: „Oleks liiga uudne, kui ma enesest kirjutaksin kolmandas isikus“ (samas, 136). Kehastades Asse Jairuse kui oma kõige lähedasema lapsepõlvesõbra pihtimuste adressaati ja romantilist kavalieri, on Benno peamiseks funktsiooniks tegelasena heita valgust Asse hinges toimuvale ja tema elu sündmustele enne surma. Nagu Naatan, nii on ka Benno romantikust idealist, kellel maalt pärit poisina on loodusega eriliselt lähedane side. Kursiivjutustajana peab Benno oluliseks rõhutada oma päritolu ja kokkukasvamist kodukoha maastike ja loodusega, mis on teda inimesena olulisel määral kujundanud ja temas jätkuvalt justkui oma elu elavad: „Raudna salaliku soojärve mustav vesi, rabalaugaste kohal hõljuv udu, pimedad tuulised sügisööd ja talvise lume sinkjas lagedus on minusse alles jäänud ka sealt ära olles“ (samas, 247). Benno mõtte- ja tundemaailm avanebki „Jäälätetes“ ennekoike kursiivjutustaja rollis, tegelase kui esteetiliselt teostatud tervikuna hakkab Benno kuju võtma Tartu-romaanide tsükli järgmistes teostes.

4.3.2. Autobiograafiline peategelane kui mask

1966. aasta 12. veebruaril Karl Ristikivile adresseeritud kirjas väidab Kangro, et kirjaniku osa teoses on üks kolmest romaani põhiprobleemist, küsides: „Kas

kirjanik on oma romaanis, kas tal on lubatud seal nägelikult viibida või – exit author!“ (Kangro, Ristikivi 2006: 11). Selles kirjas Kangro autori kohaloleku probleemi üle küll rohkem ei arutle, aga seda, et nimetatud probleem oli Kangrole püsivalt oluline, näitab ka tema viimane ilukirjanduslik teos, novellikogu „Sinised mesilased“ (1987). Novellis „Kummitused“ (1987) tematiseerib Kangro autori raskusi eemalduda oma peategelase elust ja luua temast esteetiliselt teostatud tervik näitleja ja tema rollilooma protsessi kujutamise kaudu.

Novelli peategelaseks on näitleja Benno Jöger, kellele Saksa okupatsiooni ajal pakutakse peaosa Henrik Ibseni draamas „Kummitused“ (1881). Näidendi teist peaosa, proua Alvingut hakkab kehastama Benno abikaasa Eerika, kuid abikaasade jähnenenud suhted muudavad prooviperioodi Benno jaoks psühholoogiliselt pingeliseks. Lugemisproovis tunneb Benno, et Ibseni tekst mõjub „tahes-tahtmata peaaegu nagu paralleelina“ tema enda saatusele (Kangro 1987c: 29). Benno ebamugavustunnet, mida põhjustab ilmne sarnasus tema ja tema kehastatava tegelase elu vahel, süvendab mälestus Tammsaare näidendi „Juudit“ lavastusest, kus Benno ja Eerika mängisid peaosi. Benno meenutab, et too lavastus kujunes tema elu suhtes saatuslikuks: mängides Olovernest, armus ta oma tulevasse naisesse Eerikasse, kaotades metafoorses tähenduses ka ise pea. Benno arutlustes iseenda ja oma rollide üle tõuseb seega esile looja ja tema loodud tegelase vaheliste suhete teema. Mõte, et näitleja kehastatav roll võib hakata tema enda elukäiku mõjutama, osutub nii Bahtini kirjeldatud autori ja autobiograafilise peategelase vahelise suhte võrdpildiks kui ka metafiktiivseks kommentaariks Kangro enda kui autori suhetele oma autobiograafiliste tegelastega. Näitleja sisseelamisvõime tulemuseks on elu ja kunsti lähenemine: kui näitleja kehastub tegelaseks, sulab ta ideaaljuhul oma rolliga kokku, kuid sel puhul ei saa veel rääkida esteetiliselt loovast tööst, nii nagu Bahtin seda oma uurimuses mõistab (Bakhtin 1990: 76–77). Benno kehastumisel Osvaldiks ei püüa ta aga rolli sisse elada, vaid, vastupidi, proovib sellest hoiduda „nii palju kui võimalik“ (Kangro 1987c: 129), ometi vihjab Kangro novelli lõpp sellele, et Benno sulabki lõpuks oma rolliga täielikult kokku.

Autori ja autobiograafilise peategelase suhte puhul on peategelasega distantsi loomine ja hoidmine autori jaoks komplitseeritud ning see suhe muutub teose jooksul pidevalt. Romaanis „Üks sündmusteta suvi“ kirjeldab Kangro teose loomise protsessi kui läbielamist, millega kaasneb tema kui autori seesmine muutumine: „Ta on seda elanud sageli mitme inimese perspektiivist ja ta ise on muutunud, kui mitte muidu, siis tühjemaks, vaesemaks, vanemaks“ (Kangro 1998: 56). Tegelaste kui esteetiliste tervikute loomine on autor-looja jaoks seega justkui elamine topelt: tegelase väliselt positsioonilt vaatlemise järel asetab autor end tema perspektiivi ja püüab sellest lähtudes tema maailma tajuda, mille käigus nutab ja naerab ka autor ise, elades tegelase elu sama intensiivselt kui enda oma. Selliste autobiograafiliste tegelaste loomise puhul, kes autori oma valdusesse võtavad, on tema läbielamised veelgi intensiivsemad, kuid selle tulemusel autori ühtne näoilme kas hajub või muutub konventsionaalseks maskiks (Bakhtin 1990: 20). Autor-loojast niisiis saab selliseid

tegelasi luues mask ja samamoodi katab mask tema loodud tegelase nägu, sest „peategelase väline väljendus ja tema seesmise kognitiiv-eetiline positsioon ei moodusta orgaanilist sulamit“ (samas, 19). Maski motiiviga lõpetab ka Kangro oma novelli. Eerika hoiatab Bennot, et see teatrist põgeneks, sest sakslased SD-st olevat Bennole järele tulnud. Benno küll kahtleb Eerika sõnades, kuid otsustab siiski põgeneda. Enne teatrist põgenemist köidab Benno tähelepanu tragöödia muusa Melpomene sulalumest märg nägu, mis tundub talle olevat pisarais ja mida ta tulutult kuivatada proovib. Benno arutleb, kas Melpomene kurbuse põhjuseks on esietenduse ärajäämine tema lahkumise pärast või see, et Benno enam kunagi näitlejana üles ei astu. Samas märkab ta naervat Thaleiat, küsides endalt, kas muusa naerab tema või Osvaldi üle. Benno küsimus vihjab, et tema ja Osvaldi vahel on piir täielikult kadunud, sest sellel, kas naerdakse tema kui näitleja või tema kui tegelase üle, polegi enam mingit vahet.

4.3.3. Autobiograafiline peategelane kui moraalne tunnistaja

Kui autor satub autobiograafilise peategelase valdusesse, ei ole selle põhjuseks tingimata üksnes autori omakasupüüdlik solidaarsus temaga, vaid ka autori omakasupüüdlik ja enesekindel lahkarmamus enda ja peategelase vahel (Bakhtin 1990: 18). Juhul kui autor siiski leiab oma autobiograafilise peategelase suhtes sellise positsiooni, millelt peategelase kogu maailmavaade muutub „üksnes hetkeks peategelase intuiitiivselt tunnetatud, konkreetseks eksistentsiaalses tervikus“ (samas, 18–19), loob autor enda ja oma peategelase vahel eetilise suhte. Autori väljaspoolsus peategelase suhtes võimaldab tal kõigepealt koguda ja koondada kogu peategelane kokku (*to collect and concentrate all of the hero*), seejärel koguda peategelane ja tema elu ning luua sellest tervik (tema väline kuvand, miljö, taust, tema suhe surma ja absoluutsesse tulevikku jne) ning lõpuks õigustada peategelast ja teostada ta, sõltumata peategelase enda ettepoole suunatud elu tähendusest, saavutustest, lõpptulemusest ja edust (samas, 14). Autori väljaspoolsus oma peategelase suhtes on Bahtini sõnul vallutuse tagajärjeks ja võitlus selle nimel on tihti võitlus elu eest, eriti siis, kui peategelane on autobiograafiline (samas, 15).

Tartu-romaanide tsükli autobiograafilist peategelast Benno Maranit, keda Kangro on nimetanud autori rüükandjaks (Kangro 1998: 61) ja „kelle pärast Kangro ülepea romaani kirjutama hakkas“ (Liivamets 1998: 856), on peategelane, kelle valdusesse autor kord satub, olles suuteline nägema maailma vaid tema silme läbi, siis aga võtab ta jälle oma valdusesse. Lähedus oma peategelasega tekitab autoris ühelt poolt soovi õigustada peategelase käitumist eetilises plaanis, nagu teeb seda ka Kangro kursiivjutustaja kaudu, kes kommenteerib, selgitab ja põhjendab Benno valikuid mõlema Nõukogude okupatsiooni ja Saksa okupatsiooni ajal Tartu-romaanide tsükli teises triloogias. Teisalt on tajutav autori soovi oma peategelase valikuid problematiseerida, lastes lugejal heita pilk tema tunde- ja mõttemaailma ning selle muutumisse, nagu see kajastub Benno päevikusissekannetes. Romaanis „Üks sündmusteta

suvi“ nimetab Kangro Bennot lootusetuks skeptikuks, „kes liigub Tartu kohvikuis ja kõrtsides, iroonilisena, lõhestatuna, asjatuna, lõpuks ülearusena, kellest päike võiks läbi paista nagu udust hommikul“ (Kangro 1998: 62). Kangro iseloomustuses Bennole sisaldub muuhulgas hinnang iseendale kui autorile, kes küll tahtis näidata Bennot üleliigse ja oma aega sobimatuna, kuid ebaõnnestus ajutiselt oma taotluses, luues temast ühe Tartu-romaanide tsükli teises triloogias esineva tunnistajakuju. Väidan, et just need hetked, mil Benno kui tegelane astub üles tunnistajana, näitavad autori pingutusi luua oma peategelasega eetiline suhe, nii nagu Bahtin seda oma uurimuses kirjeldab.

Bahtini sõnul võib autor, kes on sattunud oma peategelase valdusesse, soovida end temast vabastada, otsides juhuslikke toetuspunkte oma positsioonile väljaspool peategelast, näiteks projitseerides end teiste tegelaste emotsionaal-tahtelistesse hoiakutesse peategelase suhtes (Bahtin 1990: 18). Need autori positsiooni ebakindlad toetuspunktid väljaspool peategelast võivad teose jooksul muutuda, sest neid saab autor saavutada „üksnes suhtes mõne üksiku hetkega peategelase arengus“, mille järel paigutab peategelane autori taas ümber ja autor peab leidma ühe teise sarnase positsiooni (samas). Kangro Tartu-romaanide tsükliks on autori toetuspunktideks väljaspool peategelast kirjanikust kursiivjutustaja ja teised omaeluloolised tegelased, kelle hoiakutesse autor end projitseerib. Kõige eksplitsiitsemalt ilmneb autori ebakindel positsioon oma peategelase Benno suhtes kirjanikust kursiivjutustaja kommentaarides, arutlustes ja selgitustes. Kui Tartu-romaanide tsükli kahes esimeses romaanis esitleb kursiivjutustaja end lugejale Benno Maranina, kes osaleb romaanides ka tegelasena, siis esimese triloogia viimases romaanis „Tartu“ distantseerib ta end Bennost, tunnistades, et kasutas Bennot autori *alter ego*’na ja kujutles teda iseenda teisikuna „teatud mõttes“ (Kangro 1962: 150). Kursiivjutustaja identiteet selgineb tsükli teise triloogia esimeses romaanis „Kivisild“, kus ilmneb, et tegemist on Rootsis elava eksiilkirjanikuga, kes kavandab romaani aastail 1940–1941 kodumaal toimunud sündmustest.

Tartu-romaanide tsükli teises triloogias kommenteerib kursiivjutustaja kujutatavaid sündmusi, aga ka Benno elukäiku ja -valikuid ning tema päevikusissekandeid. End kursiivjutustaja hoiakutesse projitseerides ei saavuta Kangro kui autor-looja Benno suhtes aga sellist väljaspoolust, mis saaks olla aluseks tema ja Benno vahelisele esteetiliselt loovale suhtele, sest autorina ei saa ta end täielikult asetada väljapoole peategelast konstitueerivat ruumi ja aega. Bahtin märgib, et eetilise suhte loomine autori ja tema peategelase vahel võib olla juba algusest peale luhtumisele määratud, mis aga ei tähenda, et autor katsed sellist suhet luua kergekäeliselt kõrvale heidaks. Kuidas väljendub see luhtumine Tartu-romaanide tsükliks? Tartu-romaanide teise triloogia teises romaanis „Must raamat“ esitatakse Benno päevikusissekanded Saksa okupatsiooni ajast. Sissekanded katkevad 21. märtsil 1942 ja jätkuvad kuu aja pärast. Katkestuse selgituseks kirjutab kursiivjutustaja: „Viimase, s. o. kevadise pööripäeva sissekanne laseb aimata aga juba selgesti sisekriisi teravnemist. Mis järgnes? Kulminatsioon? Lahendus? Katarsis? Või tuli kohe antikliimaks? Kuid viimasel juhul poleks põhjust olnud päevikulehti kõrvaldada. Benno Maraniga pidi

juhtuma midagi, mida ta ei pidanud võimalikuks või tarvilikuks säilitada. Mis see võis olla? [...] Ja ärgem unustagem seda, et kui meil olekski käes Benno Marani pihtimus, ükskõik kui siiras, päramist tõde me kummatigi kätte poleks saanud“ (Kangro 1965a: 130–131). Alustades arutlusega selle üle, mis võis juhtuda Bennoga märtsis 1942, kui ta kaalub mõttes võimalust astuda vabatahtlikult Saksa armeesse, jõuab kursiivjutustaja tõdemuseni, et temaga pidi juhtuma midagi erakordset. Kursiivjutustaja näib siin lugejale paljastavat midagi, mida saab teada üksnes autor-looja, kelle väljaspoolsus Benno suhtes sel hetkel täielikult kaob. Kursiivjutustaja hää l asendub siin autor-looja häälega, kes ei arutle enam oma peategelase, vaid Kangro kui autor-isiku kunagiste valikute ja läbielamiste üle.

Seega töötab Kangro kursiivjutustaja ja autobiograafilise peategelase Benno Marani suhte kaudu läbi iseenda kui autor-isiku minevikku, kuid seoses mõlemaga kerkib veel ka moraalsel eesmärgil mäletamise küsimus Tartu-romaanide tsükliis. Oma mõtiskluste, kommentaaride ja kirjutamise raskusi avavate pihtimuste kaudu distantseerib kursiivjutustaja end jutustatavast loost, mis keskendub Teise maailmasõja aastatele Eestis, küsides, kuidas sõda muutis inimeste eetilisi tõekspidamisi ja millistele kompromissidele oldi valmis minema. Kujutades Tartu-romaanide tsükliis nii neid, kes lähevad uue võimuga koostööle, neid, kes valivad vastupanu tee, kui ka neid, kes ei tee kumbagi, kuid hukuvad sellest hoolimata, mõtiskleb Kangro „moraalse puhtuse“ kui rahvusliku mälupoliitika ühe kesksema probleemi, aga ka isikliku vastutusega seotud küsimuste üle. Kohustus mäletada minevikus aset leidnud sündmusi, seades kahtluse alla kangelaste ja reeturite kindlaksmääramise ning neile moraalse hinnangu andmise vajalikkuse, tähendab kursiivjutustaja jaoks vastutust nende ees, kes hukkusid või kannatasid Nõukogude okupatsiooni ajal, aga ka tulevaste põlvkondade ees, haakudes otseselt küsimusega mäletamise eetikast ja moraalsest tunnistamisest. Moraalse vastutuse tajumist võrdleb kursiivjutustaja uppumisega, sest lugusid, mida ta tunneb olevat kohustatud jutustama, kerkib tema mälust esile tohutul hulgal. Ent tema moraalse tunnistusena tõlgendatava jutustuse eesmärgiks ei ole meenutada ja seeläbi moraalselt hüvitada üksnes eestlaste kannatusi sõja-aastatel, vaid ka teiste sõja üleelanute, nende hulgas sakslaste kätte vangid langenud Vene sõdurite ja kohalike juutide kannatusi. „Mustas raamatus“ näiteks kirjeldab jutustaja inimeste empaatiat nārudes, määrdunud ja haavatud Vene sõjavangide suhtes, seda hoolimata teadmisest, et ehk alles hiljuti olid samad mehed „mõnelegi püssitoru vastu rinda surunud, maju põletanud, üle jõe surmavaid kuule ja mürske saatnud“ (Kangro 1965a: 31). Oma tunnistusse irooniast segades distantseerib kursiivjutustaja end ka kujuteldavatest lugejatest, andes mõista, et tunnistades ei soovi ta kuulutada minevikust toimunu kohta „tõde“ ega pakkuda lohutust või lepitust – tema tunnistus on suunatud kogukonnale, mida veel ei eksisteeri, aga mis võib-olla saab eksisteerima millalgi tulevikus (Margalit 2004: 155).

Moraalseks tunnistajaks ei saa igaüks, kes otsustab endale osaks saanud kannatused sõnadesse panna. Avishai Margalit on postuleerinud neli kriteeriumit, mille alusel määratleda moraalset tunnistajat. Esiteks peab moraalne

tunnistaja olema olnud tunnistajaks nii kurjale kui ka kannatusele, mida see kuri on põhjustanud (samas, 148). Teiseks peab moraalne tunnistaja olema olnud tunnistajaks tegelikule, mitte kavatsetud kannatusele, ja seejuures ei tarvitse tunnistaja olla ise kurja ohver (samas, 149–150). Margalit mõõnab, et sel juhul on tegemist erandiga: moraalse tunnistaja paradigmaatiline juhtum on siiski see, kes on ka ise kannatust kogunud (samas). Kolmandaks moraalse tunnistaja kriteeriumiks on tema tunnistuse eesmärk, mis peab olema moraalne. Neljandaks ajendab moraalselt tunnistajat kangelaslik lootus „harmoonilisele moraalsele (eetilisele) korrale, mille poole ajalugu hoolimata ajutistest tagasilöökidest püüdleb“ (samas, 152). Tunnistaja lootus on seepärast kangelaslik, et need, kelle nimel ta tunnistab, ei ole suutelised seda tunnistust vastu võtma, sest on kaotanud usu moraalse kogukonna võimalikkusesse (samas, 155). Moraalse tunnistaja suhe oma kogukonnaga on seega võrreldav autori ja peategelase vahelise suhtega, nagu Bahtin seda oma uurimuses kirjeldab: nii nagu autor peab saavutama täieliku väljaspooluse oma peategelase suhtes, et teda esteetilise tervikuna teostada, nii peab ka moraalne tunnistaja asuma väljaspool seisja positsioonile nende suhtes, kelle nimel ta tunnistab, et tema tunnistus saaks täita moraalselt eesmärki. Juhul, kui peategelaseks on kannatav inimene, võib autori väljaspoolsus muutuda Bahtini sõnul „piinavalt eetiliseks“ (Bahtin 1990: 205) ning sellisena kaotab see „oma puhtalt esteetilise eristatavuse“ (samas). Tartu-romaanide tsükli teise triloogia teises romaanis „Must raamat“ ei õnnestu autoril hoiduda absoluutselt eetilise positsioonist stseenides, mida järgnevalt käsitlen osana Tartu-romaanides esile tulevast moraalsest tunnistusest. Need jutustaja vahendatud või peategelase Benno Marani päevikus sisalduvad stseenid kujutavad Bennot mälestamas Teise maailmasõja ajal hukkunuid.

4.4. Moraalne tunnistus Bernard Kangro loomingus

4.4.1. Moraalne tunnistus „Mustas raamatus“

Moraalse tunnistuse avaldumisviise Kangro loomingus käsitlen esmalt romaani „Must raamat“ näitel. Romaani ajalis-ruumiliseks kontekstiks on Saksa okupatsiooni aegne Tartu ja temaatilises fookuses inimeste pingutused kohaneda sõjaolukorraga, sealhulgas uute reeglite ja seadustega, mis seoses sõjaga linnas on kehtestatud. Sõda on olukord, kus inimeste harjumuspärased käitumisreeglid lakkavad kehtimast, sest koost on lagunenud turvaline ja stabiilne elukorraldus, mis neid reegleid toimimas hoiab. Sõja käigus muutub põhimõtteliselt ka inimeste suhe surmaga: „Surm ei lase nüüd ennast enam eitada; temasse peab uskuma. Inimesed surevad tõeliselt, ka mitte ainult ükshaaval, vaid paljud, tihti kümned tuhanded päevas. Surm pole ka enam juhus“ (Freud 1993: 51). Kui rahuajal kogetakse surma privaatse, avalikkuse eest varjul hoitud sündmusena, siis sõja ajal saab surm osaks inimeste igapäevaelust, nende argikogemusest kui avalik sündmus. Ka pole sõjasurm erinevalt surmast rahu ajal loomulik surm,

mis on igaühe elu paratamatus, selle kõige viimane sündmus, vaid vägivaldne ja seetõttu enneaegne surm. „Mustas raamatus“ ei leidu ühtegi stseeni suremisest, küll aga kujutatakse surma stseenides, kus kursiivjutustaja või tegelane on sunnitud seisma silmitsi surmaga, vaadeldes hukkunud või hukatu surnukeha, aga ka nendes stseenides, kus tegelane oma surnud sõpra või tuttavat tagantjärele meenutab, mälestab ja leinab.

Romaanis on surm sündmuseks, mis „pakub juhuse vaadata tagasi, võimaldades anda tähendusrikkus elatud minevikule [---], kuid alati säärast tähendusrikkust ei saavutata“ (Hakola, Kivistö 2014: x). Selline tõdemus ei kehti „Musta raamatu“ mälestamisstseeni kohta, mis kujutab Bennot meenutamas ja leinamas oma sõjas hukkunud sõpra. Romaani esimeses osas jalutab Benno Tartus Pauluse surnuaial, märgates esimese Nõukogude okupatsiooni lõpus Saksa sõdurina langenud kaastudengi hauda, kus ta peatub, et teda mälestada: „Rudolf Samarüütel – 23. II. 1918–12.VII. 1941. – Siin siis ta nüüd on, mõtles Benno. Ta mäletas väga hästi toda sõnakat ning uljast kaasvõitlejat, andekat klassilist filoloogit, kellele suuri lootusi pandi. Heidemanni kontide matmise rongkäigus olid nad kõrvuti kõndinud ja ta oli selle lavastuse arvel nalja teinud. Nüüd lamas ta ise siin, risti ja lillekuhila all. Puhka rahus!“ (Kangro 1965a: 31). Just Benno meenutuse valgel tulevad esile sõbra elus Teise maailmasõja tõttu teostamata jäänud võimalused ja seeläbi kogu tema lühikeseks jäänud elu traagika, nagu ka tema surma absoluutne mõttetus.

Hukkunud sõbra meenutamine ja leinamine viib Benno mõtted omaenda võimalikule surmale, sest temagi sai omal ajal kutse astuda Saksa sõjaväkke, mille eest ta aga otsustas kõrvale hoida, minnes maale pakku. Seega ei koge Benno kui autobiograafiline peategelane selles mälestamisstseenis enam sedasama aega ja ruumi, mida kogeb autor, vaid üksnes iseenda oma, sest seisab mälestamise hetkel teise inimese tegeliku surma kaudu silmitsi iseenda võimaliku surmaga. Lastes neis stseenides Bennol meenutada tema enda surelikkust ja sellest teadlikuks saada ning kujutleda omaenese surma, mis ongi võimalik vaid teise inimese surma vahetuks tunnistajaks olemise, tema leinamise või kunstiteoses, sealhulgas kirjanduses kujutatud fiktiivse surma vastuvõtu kaudu, avaneb autoril võimalus vaadelda Benno kui peategelase elu tervikuna. Bahtini sõnul saab just sel hetkel alguse teise isiku estetiseerimine, tema isiku „kindlustamine ja teostamine esteetiliselt kehtivas kujundis“ (Bakhtin 1990: 106). Asetades Benno kui peategelase moraalse tunnistaja rolli, saavutab autor tema suhtes väljaspoole ja teostab ta eksistentsiaalse tervikuna, mis ei sõltu enam Benno enda elu tähendusest, saavutustest, lõpptulemusest ja edust.

Moraalse tunnistaja rolli ei aseta Kangro Tartu-romaanides ainult kursiivjutustajat ja autobiograafilist peategelast Benno Maranit, vaid ka Saksa okupatsiooni ajal hukatud näitekirjaniku Joosua Iibuse. Jay Winter väidab oma raamatus „Mäletades sõda: suur sõda mälu ja ajaloo vahel 20. sajandil“ (2006), et lugu, mida moraalsed tunnistajad räägivad, konstrueeritakse sageli „konventsionaalsele elutarkusele vastukarva“ (Winter 2006: 239), teisisõnu paljastab moraalsete tunnistajate tunnistus „ebatõe“ või tõe, mis on kaaperdatud sellistel

eesmärkidel, mida tunnistajad heaks ei kiida (samas, 243). Analüüsides Poola juudi Leon Weliczker Wellsi päevikutes, mälestustes ja intervjuudes kajastuvaid Teise maailmasõja aegseid üleelamisi kui moraalselt tunnistust, jõuab Winter järeldusele, et üks põhjusi, mis ajendas Wellsi tunnistust andma, oli sügav vastumeelsus idee suhtes vastupanust kui ainsast moraalselt heaks kiidetud käitumisstrateegiast Teise maailmasõja ajal. „Ma tunnen, et mul on õigus elada isegi siis, kui ma ei võitle vastu“, ütleb Wells ühes intervjuus vastupanuideoe pühitsemist otsesõnu kritiseerides (samas, 264). Romaanis „Must raamat“ satub heroiline vastupanunarratiiv kriitilisse valgusse stseenides, kus jutustaja ja tegelased on sunnitud olema tunnistajaks kurjale ja selle põhjustatud kannatusele, sõjaga kaasnevale vägivaldsele surmale. Käsitlen neid stseene tunnistamisstseenidenä, mis lähtuvad moraalsest eesmärgist: põhjendades romaani „Must raamat“ raamistavas sissejuhatuses ühtmoodi vajadust jutustada nii Teises maailmasõjas langenud eesti sõdurist kui ka kõigist nendest, kes hukkusid, sest tundsid, et neil on õigus elada hoolimata sellest, et nad vastupanust keelduvad, tühistab kursiivjutustaja romaani tunnistamisstseenides kujutatud surmade väärtuselisel hierarhial põhineva tõlgendamisvõimaluse. Kursiivjutustaja kui moraalne tunnistaja peab vajalikuks kinnitada, et kõik sündmused, millest ta edaspidi jutustab, kuuluvad võrdväärse tunnistusse „vihapäevadest“ (Kangro 1965a: 6), kasutades sõja-aastate tähistamiseks Piibli „Nutulauludest“ pärit kujundit, millega Jeremija osutab Jehoova vihale, karistades iisraellasi vaenlase mõõga läbi.

Koos mälestamisstseenidega moodustavad tunnistamisstseenid Tartu-romaanide tsüklis esile tuleva moraalse tunnistuse poeetilise koe: surma tähendus on neis lahti seotud kangelaseks olemisest, mitte aga ohvriks olemisest, mis võimaldab moraalsest tunnistusest kõnelda kui nii kaebusest kui ka kaabelaulust. Aleida Assmann kirjeldab moraalselt tunnistust nende kahe märksõna kaudu, rõhutades, et moraalses tunnistuses puudub positiivne sõnum (Assmann 2006: 88). Kaabelauluna väljendab moraalne tunnistus protesti surma kui ebaõiglase saatuse vastu ning toimib samal moel kui surma ja matuserituaalidega seotud muusikalised ja poeetilised vormid, tekitades itkejas ja itkemisrituaalis osalejais tunnetusliku nihke, millega kaasneb eriline meeleseisund (Honko 1963: 81–128, viidatud Sarv 2000: 100). Niisiis kätkeb moraalne tunnistus Kangro Tartu-romaanides lisaks tunnistamisele ka leinamist, mida, nagu peatüki algul väitsin, kujutatakse romaani mälestamisstseenides, kus üks tegelane mälestab ja leinab oma lähedast või tuttavat, kelle surma tunnistajaks ta ise ei olnud. Jacques Derrida on leinamist kirjeldanud kui leinaja ilmumist surnu pilgu ja sõna ette: „Minu suhtes minusse endasse on tema [surnu] siin, minus, enne mind, tugevam või veel jõulisem kui mina. [...] Seda, kes vaatab meid meis – ja *kelle jaoks* me oleme –, ei ole enam; ta on täielikult teine, lõpmatult teine, nagu ta alati on olnud, ja surm on teda üha enam usaldanud, loovutanud ta ning asetanud ta kaugusesse selles tema lõppematus teisesuses“ (Derrida 2001: 161, kursiiv originaalis). Leinamine kui kõige puhtam ja vahetum olemine kellegi jaoks, nagu Derrida selle oma järelehüüdes sõbrale Louis Marinile sõnastab, leiab väljenduse ka „Musta raamatu“ mälestamis-

stseenides: olles kellegi jaoks, muutub paratamatult ja radikaalselt ka neis stseenides kujutatud leinaja suhe endasse, sest nüüd on teine inimene, sõjas hukkunu või hukatu see, kes on leinajas enne teda ennast ning tugevam ja jõulisem kui ta ise.

Leinamist käsitleb ka Gershom Scholem kirjutises „Kaebamisest ja kaebelaulust“ (1917–1918), kus ta esitab oma teooria kaebamisest kui erilisest keelest. Scholem selgitab selle keele eripära, vastandades kaebamise jumalikule ilmutusele: kaebamise keel ei ilmuta midagi, sest olemisel, mida see keel väljendab, puudub sisu. Seetõttu on kaebamine ilmutuse vastand: kui ilmutuses on „iga keel absoluutselt positiivne ja ei väljenda midagi muud kui keelelise maailma positiivsust“, siis kaebamises „kannatab iga keel surma käes tõeliselt traagilises mõttes, sest see keel ei väljenda midagi, absoluutselt mitte midagi positiivset, üksnes puhast piiri“ (Scholem 2014: 7). Kaebamise keelt nimetab Scholem samas ka hävitamise ja vaikuse keeleks, see on „lähmatatud väljendus, milles selle väljenduse surmasoov ja selle võimetus surra ühinevad“ (samas, 9). Kaebamises kui leina väljenduses pöördub leinamine iseenda ja keele vastu ning leiab oma lõpu, sumbudes vaiksesse rütmi, monotoonsusesse, mis on Scholemi sõnul väljendamatuse ja kogu leinamise tumeduse sügav keeleline sümbol (samas, 11). „Mustas raamatus“ saavutatakse leinamisele iseloomulik monotoonsus mälestamisstseenide kordamise ja tunnistamisstseenidega põimimise kaudu, mis jäljendab kaebelaulule omast rütmi.

Romaani „Must raamat“ algul meenutab kursiivjutustaja, kuidas ta sõja ajal sattus metsas võõras mundris langenud sõdurile, püüdes kujutleda, mida too enne surma võis mõelda ja tunda. Oma mälestuse intensiivsuse rõhutamiseks kasutab jutustaja oleviku vormi: „Ta lamab kummuli, põsk vastu mulda pööratud. Tihedad tumedad juuksed on tal kunagi olnud, niipalju kui pöetud pea järgi saab otsustada. Ta nägu ei ütle midagi, see on juba inimliku ilme mineetanud, muutunud sääraseks nagu ta meil kõigil muutub. Kunagi. Kuski“ (Kangro 1965a: 5). Ehkki hukkunud sõdur on minetanud oma inimliku ilme, tunneb jutustaja temas kiivri järgi ära rahvuskaaslase. Jutustaja tunnistab, et mälestust hukkunud sõdurist kannab ta igavesti endaga, sest see on justkui terava happega tema „mäluplaadile söövitatud“ (samas). Ometi ei taha jutustaja oma sõnadega mõista anda, et meenutab langenud sõdurit üksnes seepärast, et ta oli eestlane, vaid oletab, et tema mälestuse intensiivsus võib tuleneda ka asjaolust, et hukkunu puhul oli tegemist esimese sõjajäljega, mille tunnistajaks ta sattus. Jutustaja lisab, et sündmused, millest ta järgnevalt jutustab, ei ole tahtliku meenutamise tagajärjeks, vaid lähtuvad samasugusest alateadlikust ajest, mis sundis teda meenutama kohtumist hukkunud sõduriga. See selgitus võimaldab ka järgnevaid tunnistusstseene vaadelda osana romaanis esile tulevast moraalsest tunnistusest kui kaebelaulust.

Esimene stseen, kus tegelased kogevad surma vahetut lähedust, esitatakse „Musta raamatu“ alguses. See kujutab näitekirjanik Joosua libuse saabumist sõjas laastatud Tartusse. Joosua liigub küll tuttavatel tänavatel, kuid tal on raske oma kodulinna ära tunda, küsides endalt: „Oli see ikka tõesti endine Tartu, mida ta oli lapsest saadik tundnud, või ainult dekoratsioon ühele draamale, ainult

suurendatud, hiiglamõõtmetes?“ (Kangro 1965a: 8). Joosuas tekitab võõristust linnale osaks saanud häving, veelgi enam aga surma takistamatu tungimine argiellu ja inimeste emotsionaalne tuimus sõjas hukkunute suhtes. „Inimesed on laostunud nii kehaliselt kui hingeliselt: haigused, närvilisus, kokkupõrked, kaebused, minnalaskmine,“ tõdeb Benno Maran Saksa okupatsiooni ajast pärit päevikuissekandes (samas, 128). Benno sõnad annavad mõista, et inimeste hingelise laostumisega kaasnev eetiliste tõekspidamiste kõrvaleheitlemine on sõja paratamatu kaasnähe, millele vaid vähesed, näiteks Joosua, kes hoolimata sellest, et on ka ise inimese tapnud, suudavad vastu seista. Emajõe äärde jõudes märkab Joosua koos teiste mõõdujatega sõduri laipa: „Inimesi seisis kaevikuservadel ja vahtis alla. Ühte säärasesse piiludes nägi Joosua seal laipa. Hallis mundris sõdur oli poolistikil, nagu oleks ta veel elus, ainult kiiver oli peas viltu vajunud, huulenurgast verd alla nirisenud. Laibast levis imalat lõhna, kärbsed lendles ümber langenu pea, siblis näol ja kätel“ (samas, 13). Joosua silmade läbi hukkunud sõdurit kirjeldades ei rõhutata aga tema inimliku ilme kadumist, nagu seda teeb kursiivjutustaja romaani raamistavas tunnistamisstseenis, vaid inimlikkuse säilimist surmast hoolimata. Joosua kui tunnistaja pilgus väljendub kaebus, surma eitamine, soov näha elu seal, kus seda enam pole.

Romaani teises tunnistamisstseenis kujutatud hukatu on kohtunik, kes tegi esimese Nõukogude okupatsiooni ajal võimudega koostööd, olles määratud rahvakohtunikuks, Saksa okupatsiooni ajal aga puuakse ta üles kui tavaline kurjategija. Ka selles stseenis on kuriteo tunnistajaks Joosua, kelle silme läbi ohvrit kirjeldatakse: „Hukatu pea oli nõõrisilmusega teisele õlale surutud, paistsid ta pikaks veninud kael ja väljapunnitatud kõrisõlm. Käed ulatusid kaugele välja pruunidest kortsunud käistest. Ühes jalas oli must king, teises ainult hall sokk. Teine püksiaär oli põlveni lõhki, valkjashall ihu paistis rebendusest välja. Poodu kõhule oli vedrunõelaga kinnitatud papitükk ja sellel seisis tindipliiatsiga kratsitud kiri. Kuigi vihm oli värvi niredena alla leotanud, võis sealt lugeda: Surm bandiitidele!“ (samas, 16–17). Juhuslikud mõõdujad räägivad hukatust asise ükskõiksusega, mille kõrvale inimlikud tunded ei mahu (jutustaja näiteks võrdleb üht mõõdujaist, kes eemale joostes kukub, suure putukaga), Joosuas aga tärkab inimlik kaastunne, mis sunnib ta päästma oma üürilise avalikust häbipostist, kuhu ta hiljem ka ise satub. Selleski stseenis keeldub Joosua tunnistajana surma aktsepteerimast: poodut posti küljest maha võttes ei pea ta teda surnuks, vaid talle näib, nagu oleks see „veel elav inimene“ (samas, 18). Joosua vahistatakse noore näitleja Hannes Hundi varjamise eest, sest Joosua usub siiralt, et Hannes on süütu, ehkki ka viimast süüdistatakse koostöös võimudega esimese Nõukogude okupatsiooni ajal. Teo eest, mis näitab Joosuat abivalmi, kartmatu ja ustava sõbrana, pälvib ta karistuseks surma nagu Hanneski.

Joosua ja Hannese hukkamise kohta ilmutavad teadaanded kuulutustulpadele ja majaseintele: „Saksa sõjaväe välikohus otsustas: Bandiit ja põletaja Hannes Siimoni poeg Hunt ja tema varjaja Joosua Jakobi poeb Iibus poomise läbi surma mõista. Otsus on täide saadetud“ (samas, 96). See stseen toimib ühtaegu nii tunnistus- kui ka mälestamisstseenina: ehkki hukkamist ega hukkunuid vahetult

ei kujutata, antakse teada, et tegemist on järjekordsete vägivalda ohvritega, keda lugejad ja teadet märkavad möödujad vaikides meenutavad. Ka Benno meenutab Joosuat ja Hannest oma päevikus, kui kirjeldab tundeid, mis teda nende surmamõistmise otsust lugedes valdasid: „Seisin seal lumes nagu kohale naelutatult. Jalad külmetasid. Veel jahedam hakkas hingel. Kaht nii erinevat inimest sidus see kollakas ning hapraks läinud paber, pleekinud, pooleldi kustunud kiri. Nad mõlemad on vist juba unustada jõutud, nii pikuke siis ongi meie samm üle oma haua! Eriti üle jäljetu haua. Või siiski tõusevad nad kunagi veel üles?“ (samas, 103). Nagu eelpool käsitletud tunnistamisstseenide, nii on ka selle mälestamisstseeni sisuks kaebus kurja ohvrite pärast ning mälestamise ja leinamise kaudu nende unustusest väljatoomine, mida kannab lootus kurja heastamisele ülestõusmise läbi ja seeläbi harmoonilisele moraalsele korrale.

4.4.2. Meenutusnäidend kui moraalne tunnistus: „Kohtumine vanas majas“

See, mida Benno oma päevikus moraalse tunnistaja positsioonilt retooriliselt küsib, saab teoks Kangro viimases, käsikirja jäänud näidendis „Kohtumine vanas majas“, mis valmis 1979. aastal Heisvald Iepuu nime all.³⁸ Teises maailmasõjas ning selle järel kodumaal ja Siberis hukkunud või enesetapu sooritanud Elberite pere liikmed tulevad näidendis hingedena (tegevus toimub hingedepäeva ööl) jälle kodutallu, et meenutada minevikus toimunud traagilisi sündmusi ja selgitada oma osa neis, võttes enda kanda moraalse tunnistaja rolli. Kuna Elberite pere liikmed on taas kodus olles võimelised elavate kombel tegutsema, mõtlema, mäletama ja kõnelema, võib väita, et nad ei ole üles tõusnud hingede kui elavate inimeste kujuliste, kuid veretute varjudena. Nii, mäluta ja ajast arusaamiseta varjudena, kujutab allilmas viibivaid hingi Homeros (Sutrop 2004: 102). Kangro näidendi tegelased seevastu on üles tõusnud lihas ja veres ning justkui pälvinud lunastuse, mida Benno oma päevikus ette kuulutas. Teisalt aga ei ole lihas ja veres ülestõusmisega nende lunastamise veel lõplikult teoks saanud. Elberite pere liikmed on sõjasündmuste ja sõjale järgnenud okupatsiooniaja vahetud tunnistajad, kelle ülesandeks on kõnelda toimunud eksilist kodumaad külastama ja oma kunagiste kooli-vendadega kohtuma tulnud vanimale perepojale Teodor (Teo) Elberile, et luua sel viisil endale ja oma tunnistusele koht väliseestlaste kollektiivses mälus ning astuda dialoogi kodueestlaste kommunikatiivse mäluga. Ent samamoodi ei olnud näidendi kirjutamise ajal kodueestlaste kollektiivses mälus kohta Teol kui pagulasel ja tema lool, seda aastakümnete pikkuse Nõukogude okupatsiooni tõttu, mil võim kaaperdas rahvuslikud müüdid ja kasutas neid oma eesmärkidel ning „keelas iga seose ebamugavate või konfliktsete momentidega peale nende,

³⁸ Näidendi esitas Kangro 1980. aasta ESTO näidendivõistlusele, kus see pälvis esimese auhinna. Näidendi lavastas Kanada Eesti Teatri kunstiline juht Rein Andre (Järv 1991: 61), Eestis jõudis see lavale 1991. aastal Rakvere Teatris (lavastaja Jaan Kolberg).

mis tagantjärele tema enda käitumist ennetasid [---]" (Judt 1994: 1665). Üheks sellistest ebamugavatest momentidest eesti ajaloos oli paljude eestlaste otsus minna Teise maailmasõja ajal pagulusse, mis läks otseselt vastuollu ametliku hea elu ja helge tuleviku ehitamise retoorikaga. Nõukogude ajal ilmunud reisikirjades ja romaanides on pagulane oma keelt unustama kippuv, kuid samal ajal sentimentaalsete mälestustega heitlev eestlane, kes peab esmatähtsaks materiaalseid väärtusi.³⁹ Oma pereliikmete tunnistuste adressaadina saab Teo võimaluse sellist kuvandit murendada, kõneldes oma lugu ja mõtestades oma kunagisi valikuid, mis temas endiselt süütunnet tekitavad.

Kolmekümne võõrsil viibitud aasta järel tagasi koju saabunud Teo on sama-sugune „kadunud poeg“, nagu on seda ka 1970. aastate algul ilmunud Joonatani-triloogia peategelane Joonatan, keda triloogia esimeses romaanis kutsutakse kadunud veljeks. Triloogia viimane romaan „Puu saarel on alles“ lõpeb Joonatani jõudmisega kodukohta, kus ta silme ette kerkib pilt kodutalust sellisena, nagu see kunagi oli. Kodutallu jõudmisega omakorda algab Kangro näidend, mistõttu võib Joonatani kodutalu kujutleda näidendi tegevuskohana. Ent see pole ainus põhjus, miks käsitleda „Kohtumist vanas majas“ nende romaanide jätku ja kokkuvõttena. Teiseks triloogia ja näidendi vaheliseks ühenduslülilik on peategelase naasmise motiiv. Joonatan tuleb kodumaale oma südametunnistust vaigistama, lähedasi leinama ning minevikuga lepitust otsima, Teo puhul aga, keda samuti sunnib kodukohta külastama ennekõike süütunne, lisandub sellele soov selgitada välja oma pereliikmete surma asjaolud, aidata neil omavahel ära leppida ja heastada neile osaks saanud kannatused, võttes enda kanda empaatilise kuulaja rolli. Teo on seega näidendis küll tõetsija ja lepitaja rollis, kuid mitte „võrdsena teiste seas“, nagu väidab Luule Epner (Epner 1991: 339), vaid kui keegi, kes elavana teab rohkem kui ülejäänud tegelased, kelle maine eksistents on lõppenud.

Kangro näidendis tähistab tagasitulek minevikust ära lõigatud oleviku ja vaikima sunnitud mineviku ängistavat taaskohtumist: Teo saabub kodukohta stagnaajal (tegevusajaks on „tänapäev“ ehk 1970. aastate lõpp), mil Teise maailmasõja ja selle järgnenud okupatsiooniaja traagilistest sündmustest ei räägitud täie avameelsusega isegi mitte heade sõprade või lähedaste vahel. Meenutamisevajaduse ja unustamissunni vaheline pinge väljendub Teo ja tema sõbra, nõukogude eesti kirjaniku Holgeri vestluses näidendi proloogis, kui Teo lausub, et võiks koos temaga kas või öö otsa rääkida vanu mälestusi, tajudes samal ajal, et on küsimusi, millele Holger „vastata ei saa või ei julge“ (Kangro 1979). Ent võõrsilt naasnuna ei soovi Teo end lasta kaasa haarata üksnes nostalgilistest mälestustest, mida kutsuvad esile kodus leiduvad tuttavad esemed, vaid on valmis silmitsi seisma ka vaikima sunnitud minevikuga. Seda minevikku kehastavad nii Teo kodutalu, kus aeg oleks justkui seisma jäänud –

³⁹ Vladimir Beekmani portreeterib oma reisikirjas „Sügis Rootsi kuningriigis“ (1960) eksiilkirjanikku nimega Prohvet, kes sellest pagulase kuvandist erineb. Naeruväärses, suurushullustuse all kannatavas eksiilkirjanikus, keda autor võrdleb tema missiooniteadlikkuse tõttu Piibli Moosesega (Beekman 1960: 81), tunneb lugeja raskusteta ära Kangro.

akendel on endiselt ees sõjaaegsed katted –, kui ka surnute inimese kuju võtnud hinged, kellelt Teo loodab saada vastust küsimusele, mis juhtus tema perekonnaga, „miks see just nii on, et nad kõik on kadunud ja et mina üksi olen alles ja elus“ (Kangro 1979). Teo enesesüüdistust sisaldav küsimus osutab, et tagasitulek on tema jaoks sündmus, mis sunnib teda teadvustama oma traumasid ja seda sõnadega väljendama: Teo näib kannatavat ellujääja süütunde käes, mida ta proovib vaigistada oma surnud pereliikmete rääkimata jäänud lugusid kuuldavale tulla aidates.

Elberite pere liikmed, kel Teo abiga õnnestub meenutada vaid ükskuid sündmusi oma elust keerulistel aegadel, on moraalsed tunnistajad Margaliti määratluse kohaselt: kõik nad on kurja ohvrid, kes on ka ise kannatusi kogenud, kuid minevikku jäänud sündmusi, mis on kõigi pereliikmete puhul rohkem või vähem traumaatilised, ei ole kellelgi lihtne sõnadesse panna. „Kes vanu asju mäletab, sel silm peast välja“ (Kangro 1979), vastab Teo venna Ervini naine Enda, kui Teo teine vend Illimar temas ühiseid mälestusi katsub äratada. Ent tunnistus, nagu Shoshana Felman seda mõtestab, ei pakugi sündmustest tervikuks ühendatavat jutustust, vaid „näib koosnevat mälu pisiasjadest, mida rõhuvad sündmused, mis pole leidnud kohta mõistmises ega mäletamises, tegudes, mida ei saa konstrueerida teadmisenäitena või assimileerida täielikku tunnetusse“ (Felman 1992: 5). Felman rõhutab ka, et tunnistust vajatakse siis, kui „faktid, millele tuginedes kohtunik peab kuulutama välja otsuse, ei ole selged, kui ajalooline täpsus on kahtluse all ja kui nii tõde kui ka seda toetavad tõenduse osad on seatud kahtluse alla“ (samal, 6). Ka Kangro näidendi tegelaste tunnistused puudutavad neid episoodide ja sündmusi Eesti ajaloost, mille ajalooline täpsus on eri põhjustel endiselt kahtluse all: tegelaste tunnistustes tulevad esile metsavendade kui rahvuslikeks kangelasteks pühitsetud meeste kuriteod, Tehumardi öölahing Saaremaal, kus eesti mehed võitlesid nii sakslaste kui ka venelaste poolel, ja eestlaste koostöö nõukogude võimuga Teise maailmasõja järel.

Kangro näidendi tagasisivaateline põhihoovus on ajendanud Jaak Rähesood seda koos Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaia“, Brian Frieli „Lõikuskuu tantsude“ ning Madis Kõivu näidenditega „Tagasitulek isa juurde“ ja „Oma vahelisi jutuajamisi tädi Elliga“ paigutama meenutusnäidendi žanri alla. Meenutusnäidendina defineerib Rähesoo näidendit, „kus selgesti autobiograafiline või ebamäärasemalt autorilähedane *Zentralperson*, kesktegelane, läheb tagasi minevikku, et taastada selle sündmusi“ (Rähesoo 2004). Rähesoo meelest ühendab Kõivu meenutusnäidendeid tema meenutusproosaga mälu-segatus, mida näidendites väljendab „alaline akronoloogilisus: eri ajalõikude, mälestuste ja kujutluste pidev segimine“ (samal). Kangro näidendis „Kohtumine vanas majas“ on akronoloogilisus küll näidendi poeetika lähteprintsipi, kuid mälu-segadust sellega ei kaasne, sest meenutajaks ei ole siin ainult peategelane nagu Kõivil, vaid ka ülejäänud pereliikmed. Kõik nad püüavad elus oleva peategelase abiga oma elu lõpus toimunud sündmustesse selgust tuua, saades oma surmast teada Teo suu läbi.

Kohtumisel hargnevate vestluste käigus selginevad iga pereliikme kunagiste valikute põhjused ja tagajärjed: Teo noorem vend Illimar, kes hakkas metsavennaks, hukkus vasturünnakus NKVD meeste käe läbi. Teo ja Illimari jutuajamisel selgub, et metsavendade punkri asukohast saadi teada kohaliku külamehe käest. Illimari ja Teo vestlust pingestab Teo õe Aita mehe Richardi ehk Riksi saabumine. Riksi saatuse erineb ülejäänud Elberite pere liikmete saatusest: olles võidelnud Nõukogude Armees, on ainsana temal kui tundmatul sõjasangaril pühitsetud koht ametlikus kollektiivses mälus. Riksi tunnistusest selgub, millised asjaolud ja valikud talle selle koha kindlustasid. Riks pääses Saksa okupatsiooni ajal sõjaväest UK-tunnistuse (*Unabhängigkeitskarte*) ehk sõjaväekohustusest vabastamise tunnistuse⁴⁰ alusel, hiljem üldmobilisatsiooni ajal aga nõuti välja ka selle tunnistusega mehed, kellest paljud, nende hulgas Riks, otsustasid end metsas varjata. Venelaste tulles võeti Riks Nõukogude armeesse ja ta sattus sõdima Sõrve sääarde, kus toimus üks ohvriterohkemaid lahinguid Saaremaal Teises maailmasõjas. Traagilisi sündmusi Tehumardi öölahingus, vennatapusõjas, kus sakslaste ja venelaste poolel hukkus kokku üle neljasaja eesti mehe, kirjeldab Riks järgmiselt: „Venelane taga, sakslane ees. Nii me läksime. Ega ma rohkem midagi teagi. Pime oli. Kõik jooksid laiali, kui rünnakpaatidega maale saadeti. Paljud ei saanud iilgi maale“ (Kangro 1979). Teolt saab Riks teada, et sõda on läbi, lahingupaika püstitatud uhke mälestussammas ja hukkunud nagu tema kuulutatud kangelasteks, aga ka seda, et Eestis valitseb nõukogude võim, misjärel jõuab Riks tõdemuseni, et oli võidelnud valel poolel.

Riksi naise Aita ja Illimari pruudi, hiljem aga tema venna Erviniga abiellunud Enda saatuse kaudu heidab Kangro valgust eesti naiste käekäigule Teises maailmasõjas ja sellele järgnenud okupatsiooniaastatel. Nii nagu sõja järel kangelaseks kuultatud Riksi lugu, nii jääb ka Aita ja kõigi tema saatust jaganud naiste lugu enamasti rääkimata, sest ühiskond on võimetu seksuaalset vägivalda kui sõjalist survemeetodit tunnistama, hindama ja leevendama (vt Kurvet-Käosaar 2000: 94–95).⁴¹ Sõjas kasutatakse vägistamist ja sellega tihti kaasnevat piinamist naiste abikaasade, vendade ja isade karistusvahendina, aga ka selleks, et saada informatsiooni või pressida välja tunnistus (samas, 86). Aita, kelle mees hukkus Nõukogude armee sõdurina rindel, vägistavad ja tapavad Nõukogude sõdurid ja seda ilmselt üksnes seetõttu, et näidata oma üleolekut ja

⁴⁰ Tunnistus anti välja neile meestele, kes töötasid sõjaliselt tähtsates ettevõtetes.

⁴¹ Raamatus „Naine Berliinis“ kirjeldab anonüümseks jääda soovinud berliinlanna, kes pidas 20. aprillist 22. juunini 1945 päevikut, Nõukogude sõdurite seksuaalset vägivalda sakslannade kallal. Venelaste lahkumise järel Berliinist mõtiskleb ta muuhulgas ka selle üle, kuidas vägivalda ohvritel oleks võimalik oma traumaga edasi elada, tõdedes: „Massilisest kollektiivsest vägistamisest saadakse ka kollektiivselt üle. Sellest rääkides, oma südant kergitades, andes teistele võimaluse oma südant kergitada, läbielatu painest vabaneda, aitab iga naine teisi“ (Anonüümne autor 2004: 149). Päeviku pidaja kinnitab, et tema jaoks osutus vabastavaks otsus toimunu kirja panna: „Lesk jutustas mulle, et ta näeb ikka veel venelastega seotud õudusunenägusid. Mind säärased asjad ei vaeva, küllap seepärast, et olen kõik paberile pannud“ (samas, 256).

võitu vaenlase üle, keda Aita eesti naisena sümboliseerib. Aita ise kas ei mäleta või ei taha sellest episoodist midagi meenutada, lausudes vaid: „Said mu kätte. Hulgakesi. Ma ei tea midagi. Ma ei mäleta midagi“ (Kangro 1979). Seksuaal-
sest vägivallast ei pääse ka Enda, kes astub sõja järel komsomoli, kuid kelle NKVD suhete pärast Illimariga vahistab. Endat piinatakse, et saada teada metsavendade punkri asukoht. Hiljem satub Enda metsavendade küüsi, kes teda omakorda piinavad ja vägistavad, kahtlustades, et Enda reetis nende asukoha. Vägistamise tagajärjel kaotab noor naine mõistuse ja ühes sellega mälu. Nii ei suuda Enda meenutada, mis temaga enne surma juhtus, kuid hingede ööl taas kodus olles ei tunne ta enam ära ka kodu ja oma pere liikmeid.

„Unustamine on harva mäletamise vastandiks“, kirjutavad Alexandre Dessingué ja Jay Winter raamatu „Väljaspool mälu. Vaikimine ja mäletamise esteetika“ (2015) eessõnas (Dessingué, Winter 2015: 4). Ka Enda ei jää mineviku suhtes tummaks unustamissoovi, vaid mälukaotuse tõttu, mälukaotus aga ei ole tahtlik mäletamise eitus, see „vastab vaikusele ja mitte paljale puudumisele“ (samas). Mälukaotuse tagajärjeks olev vaikimine tähendab Enda jaoks pääsemist minevikust, millest tal ei oleks meenutada midagi head, ent samal ajal kannab Enda seda minevikku kõigile nähtaval viisil endaga: pool Enda peast on kiilaks aetud ja tema nägu on värvitud punaseks. Füüsiliselt alandatu ja häbistatuna sarnaneb Enda Euripidese tragöödia „Hekabe“⁴² naistegelase Polyxenega, kes Trooja vallutamise järel Achilleuse haulal ohverdatakse ja kellest saab Trooja kurva saatuse sümbol. Veelgi tähenduslikum aga on Enda kui tegelase puhul tema mälukaotus. Enda ei saa minevikus toimunut mäletada ja on seeläbi mõistetud vaikusesse, osutudes moraalse tunnistajana erandlikuks tegelaseks: tema kaudu annab Kangro mõista, et üksnes neil, kes on ajast painest vabaks saanud ega pea enam mõtlema ei minevikule ega tulevikule, on õigus minevikus toimunu kohta vaikida.

Teo, keda ei saa üheselt seostada ühegi Bahtini välja pakutud autobiograafilise peategelase tüübiga, kuid keda siiski võib pidada ebamääraselt autori-lähedaseks peategelaseks, on ühelt poolt hukkunud pereliikmete tunnistuste empaatiline adressaat, kes ei mõista kellegi valikuid hukka. Vennanaise Enda otsuse üle komsomoli astuda mõtiskleb Teo kaastunde ja mõistmissooviga: „Ma saan aru, et elama pidi. Ja kellel eluvaim sees...Kellel see veel rohkem oli, kui sinul, Enda. Läksid kaasa, läksid. Ei tea ju, täpselt, mis sind mõjutas“ (Kangro 1979). Teo võtab enda kanda lepitaja rolli – sümboolselt viitab sellele emale kingituseks toodud valge rätik –, püüdes taastada pereliikmete vahelist lähedust ja usaldust, mis on sõja-aastatel kaotsi läinud. Hiljem võtab lepitaja rolli ka Siberisse saadetud ja seal enesetapu sooritanud pereisa, kellele pandi süüks poja Teo kui pagulasega sideme pidamist. Isa põhjendab enesetapu otsust soovimatusega elada olukorras, kus „olid kõik asjad pahupidi“ (samas). Nagu Teo, nii proovib ka isa hoiduda oma laste valikutele eetilisi hinnanguid andmast. Keskmine poeg Ervin, kellest on saanud perekonna must lammas,

⁴² Tragöödias kujutatakse vallutatud Trooja naiste õnnetut saatust, sama teemat käsitleb Euripides ka tragöödias „Troojalannad“ (vt Lill 2004: 286).

põhjustab oma tulekuga põlgust ja viha. Ervin oli Kaitseliidu rühmapealik, kuid otsustas piinamise ja hullumajas sundravil viibimise järel teha võimudega koostööd ning võtta vastu kõrge ametikoht NKVD-s. Nagu ülejäänud pere-liikmed, nii on ka Ervin moraalne tunnistaja, kes annab teada enda kallal toime pandud kuritegudest, aga kes kurja toimepanijana on sunnitud üles tunnistama ka iseenda kuriteod. Ervin tunnistab end süüdlaseks kõiges, mida Illimar talle ette heidab, nõustudes lõpuks sellegagi, et on süüdi kogu rahva reetmises. Kaastunnet Ervini vastu jätkub vaid emal, kes küünib mõistma poja äärmist meeleheidet ja sellest sündinud otsust minna vabaturma nagu isagi.

Ehkki Teo on tulnud koju, et vaigistada oma südametunnistust, leinata hukkunud pereliikmeid ja tuua nende sekka lepitust, tuleb ka temal endal kui vabasse maailma pääsenud ja sinna jääda otsustanud endisel sõduril aru anda oma otsusest ja osast Teise maailmasõja sündmustes. Soomepõisina toob Teo Läände jäämise põhjenduseks selle, et sõdimine oli talle põhimõtteliselt vastu-meelne, mööndes, et ehkki kolmandasse võimalusse, Eesti vabastamise võimalusse uskujad jäid kaotajaks, ei ole eksiilis loobunud võitlusest iseseisvuse mõtte eest. Teo kui vabast maailmast saabunud suu kaudu väljendab Kangro hukku-nute hingede lootust sisendavaid mõtteid, liites meie-vormi kasutades sümboolselt üheks kogukonnaks eksiili suundunud eestlased ja kodueestlased: „Me ei tohi lootust kaotada. Kõigest pettumusest hoolimata. Ajaloo sammud on pikad. Võimalus püsib“ (Kangro 1979). Lootuse ja usu nimel räägib Teo kui lepitaja, kelle peamiseks ülesandeks Kangro näidendis on aidata kuuldavale tulla nende tunnistustel, kes ei saanud oma lugu kunagi rääkida ja kaotasid usu teistsuguse tuleviku võimalikkusesse. Moraalse tunnistajana täidab Teo seega oma rolli, kuid tema katse lepitada pereliikmed, kes sõja ajal on valinud eri pooled ja kelle minevikutõlgendused on seetõttu sattunud vastuollu, kõigile püüdlustele vaatamata ometi luhtub; dialoogid tema ja teiste pereliikmete vahel ning pereliikmete omavahelised dialoogid jäävadki lepitamatuks.

Eneken Laanes näitab oma doktoritöös „Lepitamatud dialoogid: subjekt ja mälu nõukogudejärgses eesti romaanis“ Ene Mihkelsoni romaani „Ahasveeruse uni“ näitel, „kuidas erinevate minevikutõlgenduste vaagimine ei päädi neist ühe valimise või siis tõlgendustevaheliste vastuolude lepitamisega“ (Laanes 2009: 11). Ta jätkab: „Pigem seisneb romaani roll selles, et ta näitab esmalt, et erinevad tõlgendused, mille vahelised vastuolud tulevad ühiskondlikus elus esile vaid pinnavirvendustena, on üldse olemas. Lisaks sellele uurib romaan nende erinevate minevikutõlgenduste juuri ja ajendeid. Kirjanduse roll, mis tal on tänu oma keerulisusele, seisneb seega selles, et ta võimaldab piiritletud ruumis asetada kõrvuti ja seega teha lugeja jaoks vaadeldavaks maailmapilte ja minevikutõlgendusi, mis ühiskondlikus elus erinevatel põhjustel kunagi dialoogi ei astu“ (samas, 11–12). Nagu Mihkelsoni romaan, nii heidab ka Kangro näidend valgust erinevatele minevikutõlgendustele ja nende kujunemisele, asetades need dialoogi, aga ühtlasi ka põhjustele, miks need tõlgendused jäävadki lepitamatuks.

Näidendi tegelaste traagilisi, üksteisega läbi põimunud elukäike hõlmavatest tunnistustest moodustub justkui mälukangas, kust on võimatu eristada

heledamaid lõimi tumedamatest ehk ohvreid süüdlastest ja kangelasi reeturitest. Minevikus toime pandud tegude hindamine moraalse puhtuse põhimõttest lähtudes ei vii meid lähemale arusaamisele minevikust, mis oleviku vaatepunktist näib vastuoluline ja mõistetamatu, osutab Kangro oma näidendi tegelaste lugude kaudu. Siiski ei väljendu Kangro näidendis sisalduva moraalse tunnistuse sõnum arusaamas, mille kohaselt tähendab leppimine ja minevikuga rahu tegemine minevikus toime pandud kurja mahasalgamist ja unustamist, vaid, vastupidi, kohustust see päevavalgele tuua, sest leppimine on seotud vajadusega moraalse korra ja väärkuse kui ühe olulisema moraalse väärtuse järele, millest need, kes kurja läbi kannatasid, ilma jäid. Moraalse korra huvides tuleb välja selgitada, milline oli kellegi osa toimunud sündmustes, andes sõna neile, kelle lood ei sobitu hõlpsasti rahvusliku mälu raamidesse, kuid kummitavad seda mälu tänase päevani. „Mäletamiskohustuse allikas tuleneb radikaalselt kurjade jõudude katsest õõnestada moraalsust, [---], kirjutades ümber minevikku ja kontrollides kollektiivset mälu“, leiab Margalit oma teoses „Mälu eetika“ (Margalit 2004: 83). Kangro näidendis kehastavad ametliku kollektiivse mälu valvureid ja kontrollijaid „julgeoleku gorillad“, kes on proloogis Ahava talu ümber piiranud ja tulevad Teod vahistama. Teo kui tegelase kaudu osutab ka Kangro, et elavate asi on radikaalse kurja õõnestustööle vastu astuda ning kaitsta nii elavate kui ka surnute õigust mälule ja minevikule, aga ka õigust vaikida.

5. TRAUMA

5.1. Sigmund Freudi traumateooria

Eelmises peatükis vaatlesin Kangro näidendit „Kohtumine vanas majas“ kui näidet moraalsest tunnistusest Kangro loomingus. Ent samal ajal on tegemist ka traumatekstiga, kus kujutatakse nii peategelase traumasid kui ka traumaatiliste sündmuste mäletamisega seotud probleeme kollektiivsel tasandil. „Kohtumine vanas majas“ ei ole ainus teos Kangro loomingus, mis paigutub traumanarratiivi määratluse alla: 1957. aastal ilmus romaan „Sinine värav“, mille keskmes on eksiilis viibiva subjekti trauma, mineviku meenutamise raskus ja ühtlasi möödapääsmatus ning uute tulevikuväljavaadete visandamise vajadus. „Sinise värava“ kui traumanarratiivi poeetikas domineerivad nostalgiaiga seotud kujundid ja motiivid, mida olen käsitlenud artiklis „Eksiil, mäletamine ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas““ (Hollo 2013). Ka Tartu-romaanide avateos „Jäälätteid“ on sügavalt nostalgiline romaan, mida kannab vajadus elustada mälestused kunagi elanud inimestest ja ühest kadunud aegruumist, kuhu autor ka ennast kursiivjutustaja⁴³ ja kahe peategelase kaudu sisse kirjutab. Selleski romaanis on trauma märgiks nostalgia, mida väljendavad nii kursiivjutustaja kommentaarid ja meenutused, tegelased kui ka tekstisisene jutustaja, kes loob nostalgilise meeolu romantiseeritud kirjelduste kaudu (vt Annus 1997: 46). Nostalgilise kodumaapildi kui ühe trauma signaalseeriva aspekti puhul tuleks Tiina Kirsi sõnul jälgida selle osa teose ülesehituses, tundelist eelhäälestust ning kirjelduslikku faktuuri, „kuhu kuulub ka pürgimus realistlikule täpsusele“ (Kirss 2002: 1874). Kangro romaanis on selline pürgimus selgelt esiplaanil, kuid realistlikkus ei tähenda siin nagu ka teistes Tartu-romaanide tsükli teostes taotlust anda võimalikult usutavalt edasi üksnes teatud ajastu – Teise maailmasõja eelsete aastate ja sõjaaja – füüsilist tekstuuri, vaid ka tegelaste sisemaailmu, nende mälestusi, enesevaatlusi ja -refleksioone. Traumatekstidena käsitlen siinses töös ka Tartu-romaanide tsükli ülejäänud teoseid ja selle järel ilmunud Joonatani-triloogiat. Enne kui võtan vaatluse alla Tartu-romaanide tsükli kui traumanarratiivi poeetika, annan ülevaate traumateooria arengust ja Sigmund Freudi rollist trauma jõudmisel haiguste nimistusse ning ajaloolisest traumast kui kollektiivse mälu tasandi kategooriast.

Mõistega *trauma* tähistatakse mäluhäiret, mille puhul subjekt ei suuda tahtlikult meenutada ega integreerida traumaatilist kogemust oma teadvusse. Traumaatiline kogemus ei ole seega saanud osaks subjekti teadvusest, kummitades tema olevikku, kus ta seda jätkuvalt ja eri moel läbi elab. Meditsiini terminina sai trauma kõigepealt nimetuse „traumaatiline neuroos“, mis hiljem nimetati ümber traumajärgse stressi sündroomiks (PTSD ehk *post-traumatic stress disorder*) ja mille iseloomulikeks sümptomiteks on mälestuskillud toimunust, õudusunenäod, emotsionaalne tuimus, depressioon, süütunne,

⁴³ Kursiivjutustajaks nimetan Epp Annusele tuginedes Tartu-romaanide tsükli jutustamishierarhia kõrgeimal astmel asuvat kursiivteksti jutustajat (Annus 1997: 19).

traumaatiliste mälestuste iseeneslik esilekerkimine ja plahvatusohtlik vägivald või kalduvus ülemäärasele valvsusele (Leys 2000: 2). Trauma mõju psüühikale on mõtestatud ka epistemoloogilise kriisina, kuna trauma tagajärjel inimese põhilised kognitiivsed ja emotsionaalsed võimed kaovad või muutuvad põhjalikult (Brison 1999: 44).

19. ja 20. sajandi vahetusel hakati traumaatilise neuroosi raviks kasutama hüpnoosi, et unustatud ja alla surutud mälestused taastada, aidates tuua need teadvusse ja keelde. Sigmund Freud oli esimene, kes lõi sidusa traumateooria, mille keskmes on mõiste *tagasiulatuvus* (*Nachträglichkeit*). Freudi teoorias nimelt moodustab trauma dialektika kahe sündmuse vahel, millest kumbki ei ole seesmiselt traumaatiline, ja ajaline hiline mineviku või latentsus, mis muudab mineviku kättesaadavaks üksnes edasi lükkunud mõistmis- ja tõlgendamisaktis (Leys 2000: 20). Sõja põhjustatud traumaatilist neuroosi seletas Freud ego (*ego*) kahe osa vahelise konfliktina: sõduri vana, rahu armastava ego, ja tema uue, sõda armastava ego vahel, mis kumbki olid seksuaalselt laetud (samas, 22). Sellest uuest teooriast kasvas välja Freudi surmatungi kontseptsioon, mille ta esitas teoses „Sealpool mõnuprintsiipi“ (1920). Traumaatilist neuroosi määratleb ta siin kui ulatuslikku katkestust või lõhet Mina kaitsvas kilbis, kui surmatungi „radikaalset „lahtipäästmist““ (samas, 24), mille kutsub esile üllatusmoment, ehmatuse, mis haarab inimest siis, kui ta satub ohtu ootamatult ja mis Freudi jaoks erineb nii kartusest kui ka hirmust (Freud 2000: 108).

Freudi kirjutistele tuginedes käsitleb trauma, ajaloo ja kunsti vahekorda Cathy Caruth oma raamatus „Omaks võtmata kogemus“ (1996). Caruthi arvates mõjutab Freudi seisukohti traumateooria formuleerimisel tõenäoliselt kõige enam Esimene maailmasõda: sel ajal valmis individuaalsele traumale kesken-
dud „Sealpool mõnuprintsiipi“ ja pärast seda ajaloolisele traumale pühendatud „Mooses ja monoteism“ (1939). Caruth väidab, et see, millega Freud traumaatilise neuroosi puhul silmitsi sattus, „ei olnud reaktsioon mingile kohutavale sündmusele, vaid pigem iseäralik ja hämmeldust tekitav ellujäämiskogemus“ (Caruth 1996: 60) ning tema põhiliseks eesmärgiks oli leida vastus küsimusele, „mida tähendab ellu jääda“ (samas). Caruth seletab Freudi mõistet *tagasiulatuvus* asjaoluga, et minevikus ei teadvustanud ellujääja surma ohtu tõeliselt, olles sunnitud seda olevikus üha uuesti kogema, seetõttu on „ellujäämise akt (*the act of survival*) kui traumakogemus teadvuse jaoks korduv vastamisi olek omaenda elu ohustatuse mõistmise vajaduse ja võimatusega“ (samas, 62). Caruthi arvates põhjustab traumat surmakogemus, mida ellujääja ei teadvusta surmaga silmitsi seismise hetkel, mistõttu ei ole see kogemusena tema teadvusse integreeritud ehk teisisõnu on tegemist omaks võtmata kogemusega.

Freudi jaoks oli traumaatiline mälu seesmiselt ebastabiilne või muutlik teadvustamata motiivide osa tõttu, mis andsid sellele mälule tähenduse. Samal ajal oli Freud veendunud, et trauma all kannatava patsiendi mälu on võimalik ravida, järgides analüüsi põhireeglit. Freudi jaoks, nagu märgib Jaanus Adamson, tähendas haigussümptomite kõrvaldamine (vähemalt ideaalis) mälu taastamist ja mälulünkade likvideerimist ehk Freudi enda sõnul „kõigi patsiendi mälukahjustuste parandamist“ (Adamson 2015: 30). Keskseid mõisteid Freudi

mälu ravimise käsitluses on *kordamissund* (*Wiederholungszwang*), *kordamine* ehk *väljaelamine* (*Agieren*) ja *läbitöötamine* (*Durcharbeiten*). Esmakordselt kasutab Freud neid mõisteid 1914. aastal ilmunud artiklis „Meenutamine, kordamine ja läbitöötamine“. Freud selgitab kirjutise algul kaasaegse psühhoanalüüsi tehnika toimimist: esmalt paljastab arst haigele talle teadmata takistused, alla surutud instinktiivsed impulsid, mis ei lase tal oma minevikule ligi pääseda, ja kui need on ületatud, siis on haige suuteline vaevata jutustama unustatud olukordadest ja seostest. Et selgitada hüpnoosi toimimise võimalikku kulgu, eristab Freud kolme liiki psüühilisi protsesse: muljeid, stseene ja kogemusi, mida patsient võib olla suuteline hüpnoosi käigus meenutama, kuid mille meenutamist takistavad mõnel juhul kattemälestused (*Deckerinnerungen*); fantaasiaid, emotsionaalseid impulsse ja mõtteseoseid, mis võivad olla nii teadvustamata kui ka teadvustatud, kuid alla surutud, ja väga varase lapsepõlve kogemusi, millest mälestusi ei ole hüpnoosi käigus võimalik äratada, kuid mida saab mõista unenägede kaudu. Freud toob siin ka välja juhtumid, mille puhul patsient ei suuda meenutada midagi sellest, mida ta on unustanud või alla surunud, kuid elab seda välja kui tegu, korrates seda enda teadmata (Freud 1989: 209–210). Säärast kordamissundi nimetab Freud ka haige mäletamisviisiks (samas, 210) ja unustatud mineviku ülekandeks (*Übertragung*) mitte üksnes arstile, vaid kõigile olukorra aspektidele (samas). Freud rõhutab, et mida suurem on patsiendi vastupanu mäletamisele, seda ulatuslikumalt asendab väljaelamine ehk kordamine mäletamist. Hüpnoosi lõpp-eesmärgiks on ideaalne mäletamine (*ideale Erinnern*), mis Freudi käsitluses tähendab olukorda hüpnoosi käigus, kus vastupanu mäletamisele on täielikult kõrvaldatud (samas, 211). Instinktiivsete impulsside kõrvaldamise puhul on oluline, millistes tingimustes ülekanne toimub. Freud märgib, et kui patsient ei koge ülekande toimimise tingimusi endale meeldivatena, võib mäletamine minna üle kordamiseks (samas). Niisiis oli Freudi jaoks kordamissunni peamiseks ohjeldamisvahendiks ja selle muutmiseks mäletamisajendiks ülekande käsitlemine (samas, 214). Et patsient saaks oma vastupanu läbi töötada ja selle ületada, tuleb talle Freudi arvates anda aega vastupanuga kohaneda (samas, 215).

Freudi õpetus tugines Adamsoni sõnul usule traumasse, mis Adamsoni arvates on viinud hirmuni mineviku kordamise ees, see aga omakorda on kaasa toonud 20. sajandile iseloomuliku kõnelemis- ja mäletamissunduse (Adamson 2015: 32–33). Mäletamissunduses „varjub hirm ajaloo ees ja ühtlasi tuleviku ees, selle ees, mis võiks juhtuda, kui jätta mälu hooletusse – fundamentaalne hirm, et mineviku unustamise ainsaks alternatiiviks on mineviku (ja kunagiste õuduste) kordamine“ (samas, 33). Adamson ei pea siin mäletamissundusega silmas üksnes indiviidi arusaama mäletamisest kui millestki vaieldamatult heast ja kasulikust, vaid ka mäletamisest kui ühiskondlik-kultuurilisest voorusest. Mäletamise vajalikkust kollektiivsel tasandil on kõige jõulisemalt teoretiseerinud ajaloolane Dominick LaCapra, kelle taotluseks on olnud näidata selle tervistavat mõju vastukaaluks mittemäletamisena väljenduva kordamissunni tagajärgedele sotsiaalses ja poliitilises plaanis.

5.2. Trauma kui haav rahvuse kehas: ajaloolised traumad ja nende „ravi“

Raamatus „Kirjutades ajalugu, kirjutades traumas“ (2001) mõtestab LaCapra ümber psühhoanalüüsist pärit mõisted *kordamine* ja *läbitöötamine* kollektiivse mälu tasandile kuuluvate mõistetena, käsitledes holokausti kui ajaloolist traumas. Ajaloolise analüüsi kõrval tegeleb LaCapra siin enda sõnul ka sotsiaalkultuurilise ja poliitilise kriitikaga trauma ning selle järelmõjude selgitamisel. LaCapra jaoks nimelt kuuluvad Freudi mõisted *kordamine* ja *läbitöötamine* vältimatult majanduslike, sotsiaalsete ja poliitiliste teemade arutellusse, sest lisavad tema arvates vajaliku mõõtme majanduslikule, sotsiaalsele ja poliitilisele analüüsile, aga ei asenda neid (LaCapra 2001: ix). Kuna LaCapra eesmärgiks selles raamatus on kritiseerida trauma ühtesulatamist ajaloo ja kultuuriga, toob ta esile rida omavahel seotud eristusi, mis aitavad sellise ühtesulatamise sotsiaalseid ja poliitilisi tagajärgi eksplitseerida.

Esiteks eristab ta traumaatiliste sündmuste ohvreid nende hilisematest kommenteerijatest, keda ta nimetab sekundaarseteks tunnistajateks. Sellist eristust tingib LaCapra arvates vajadus vältida ohvri kategooria laiendamist kõigile neile, kes tegelikkuses ise vägivalda ei kogenud ja kel seetõttu pole õigust ohvri häälele ja subjektipositsioonile. Teiseks eristab LaCapra ajalooülest ehk struktuuralsest traumast, mis „ilmneb eri viisidel kõigis ühiskondades ja kõigi eludes“ (samas, 77), ajaloolisest traumast ja seda saatvatest kaotustest, et vältida trauma mõiste laiendamist neile juhtudele, kus trauma põhjuseks on millegi puudumine, mitte aga kaotus kellegi tegeliku surma mõttes. Kolmandaks eristabki LaCapra puudumist (*absence*), mis kuulub ajalooülelele tasandile ja mida seepärast ei saa mõista sündmusena, kaotusest (*loss*), mis paikneb ajaloolisel tasandil ja viitab ohvri kategooriale. LaCapra sõnul ei ole see psühholoogiline, vaid „sotsiaalne, poliitiline ja eetiline kategooria“ (samas, 79), mis selliselt mõistetuna peab aitama vahet teha ohvril ja kuriteo toimepanijal. Neljandaks ja kõige olulisemaks eristuseks LaCapra jaoks on mineviku ja oleviku vaheline eristus, sest üksnes neid kaht lahus hoides ollakse LaCapra meelest võimalised end olevikus tajuma ja mäletama seda, mis juhtus kellegagi minevikus, mõistes ühtlasi, et elatakse nüüd ja praegu tuleviku võimalustega (samas, 46–47).

Freudi mõistete *väljaelamine*, *läbitöötamine*, *leinamine* ja *melanhoolia* kõrval on LaCapra käsitluses oluline empaatilise määramatuse (*empathic unsettlement*) mõiste. Selle abil kirjeldab LaCapra sekundaarsete tunnistajate reageeringut traumaatilistele sündmustele, mis ei tähenda ohvri hääle või subjektipositsiooni hõivamist, vaid sisaldab teatud virtuaalset kogemust, lubades tunnistajal asetada end trauma ohvri positsiooni, kuid millega samal ajal kaasneb mõistmine, et see positsioon on tunnistaja omast erinev (samas, 78). LaCapra rõhutab empaatia tähtsust püüdes mõista traumaatilisi sündmusi ja ohvreid, sest empaatia abil saab sekundaarne tunnistaja LaCapra arvates vältida täielikku samastumist ohvri kogemusega (samas, 78). Probleemaatiliseks muutub see reageering siis, kui sekundaarse tunnistaja jaoks saab empaatia ohvri suhtes

osaks tema enda identiteedist või kui see kivistub metodoloogias või stiilis, mis jõustab sunduslikku kordamist.

Nagu Freud, nii mõistab ka LaCapra väljaelamist ja läbitöötamist omavahel lähedalt seotud, kuid analüütiliselt eristatavate protsessidena (samas, 71). Väljaelamisprotsessi käigus „minevik pigem taastluuakse või elustatakse performatiivselt, nagu see oleks täielikult olevik“, mitte aga ei taasesitata seda mälu, mistõttu jääb minevik olevikku jätkuvalt kummitama (samas, 70). Väljaelamine tähistab seega protsessi, kus subjekt on endiselt mineviku võimuses ega pruugi suuta käituda eetilisel vastutusvõimeliselt. Kuid väljaelamine võib LaCapra hinnangul traumaatiliste kaotuste puhul olla ka läbitöötamise vajalikuks tingimuseks ja seda eeskätt ohvrite jaoks. Läbitöötamise käigus seevastu „proovib isik saavutada kriitilise distantsi probleemist ning eristada minevikku, olevikku ja tulevikku“ (samas, 143). Erinevalt Freudist leiab LaCapra, et mineviku võimuses olev trauma ohver ei pruugi kunagi suuta sellest seisundist täielikult vabaneda või seda ületada, nagu ei pruugi ka läbitöötamine kunagi olla lõplikult saavutatav (samas).

Freudi mõisted *väljaelamine* ja *läbitöötamine* seob LaCapra oma käsitluses kahe teise Freudi mõiste – *leinamise* ja *melanhooliaga* –, mida Freud käsitleb lähemalt kirjutises „Lein ja melanhoolia“ (1917). LaCapra jaoks on leinamine üks läbitöötamise modaalsusi (*modality*) mittetotaliseeriva narratiivi ning kriitiliste ja enesekriitiliste mõtte- ja tegevusvormide kõrval (samas, 67). Leinamine on sotsiaalne protsess, „kordamissunni homöopaatiline sotsialiseerimine või ritualiseerimine“ (samas, 66), mis hõlmab mineviku mäletamist ja sellega hüvastijätmist või selle aktiivset unustamist, võimaldades seeläbi kriitiliselt minevikku hinnata ja eetilisel toimida (samas, 70). LaCapra arvates on leinamine sotsiaalse praktikana „võib-olla ainus tõhus viis melanhooliast ja depressioonist ülesaamiseks“ (LaCapra 1998: 184). Kui leinamise objektiks saab kellegi kaotuse asemel puudumine, muutub leinamine võimatuks ja „pöörduv pidevalt tagasi lõputusse melanhooliasse“ (samas, 68).

Erinevalt LaCaprast, kes käsitleb leinamist reaktsioonina mingile ajaloolisele kaotusele või ajalooülesele, struktuuralsele puudumisele, määratleb Freud leinamist kitsamalt, reaktsioonina armastatud inimese kaotusele surma läbi või mõne tema koha hõivanud abstraktse objekti kaotusele, milleks võib olla kas kodumaa, vabadus või mõni ideaal (Freud 2006: 80). Leinamine ei ole Freudi käsitluses haiguslik seisund ja teatud aja möödudes on sellest võimalik üle saada, melanhoolia sisuks aga on Freudi arvates midagi enamat. Melanhoolia tunnustena loetleb Freud sügavalt valulise tujutuse, huvikaotuse välismaailma vastu, armastamisvõime kaotuse, teovõime pärsituse ja eneseusalduse (*Selbstgefühl*) vähenemise, mis väljendub enesele tehtavates etteheidetes ja enesesüüdistustes (samas, 80). Kõik need tunnused, välja arvatud eneseusalduse häiritus, on Freudi arvates iseloomulikud ka leinamisele. Freud järeldeb sellest, et teatud juhtudel võib ka melanhoolia olla reaktsiooniks armastusobjekti kaotusele surma läbi, teatud juhtudel armastusobjekti kaotusele, mitte aga tingimata objekti surmale, teatud juhtudel aga patsient küll teab, kelle ta on kaotanud, kuid ei tea seda, mida ta temas on kaotanud (samas, 82). See näitab

Freudi arvates, et melanhoolia on kuidagi seotud teadvusest välja tõrjutud objekti kaotusega, erinevalt leinast, „mille puhul kaotuse juures ei ole midagi teadvustamatut“ (samas). Melanhooliku puhul on Freudi sõnul märgata Minatunde ebataavalist vähenemist, „mastaapset Mina vaesumist“ (*Ichverarmung*), leinaja jaoks aga on maailm muutunud vaeseks ja tühjaks (samas). Melanhoolik peab oma ego väärituks, saavutusvõimetuks ja moraalselt kõlvatuks, oodates väljaheitmist ja karistust, seetõttu domineerib melanhoolia kui haiguse kirjelduses moraalne rahulolematuse oma Minaga (samas, 84). Melanhoolia kui haiguse eeltingimusteks on armastusobjekti kaotus, ambivalents ja libiido regressioon Minasse ning selle psüühilist mehhanismi seletab Freud Mina ja hüljatud armastusobjekti samastamisega, nii et objektikaotus (*Objektverlust*) muudetakse Minakaotuseks (*Ichverlust*) ning konflikt Mina ja armastatud isiku vahel vastuoluks Minakriitika ja identifitseerimise kaudu muudetava Mina vahel (samas, 203). Osa melanhoolia tunnuseid on Freudi hinnangul pärit leinamisest, osa regressiooniprotsessist, mille käigus nartsissistlik objektivalik taandub nartsissismi (samas, 86). Freudi arvates teeb melanhooliast keerulise analüüsiobjekti asjaolu, et melanhoolia puhul ei ole Mina suhe objektiga lihtne: selle suhte muudab keeruliseks ambivalentsikonflikt (*Ambivalenzkonflikt*). Kuna ambivalentsus kuulub kas melanhoolia all kannatava libiido armastussuhte juurde või lähtub elamustest, mille ähvardus objekt kaotada endaga kaasa toob, on ka melanhoolia põhjuste skaala Freudi arvates laiem kui leinamise puhul.

Freudi käsitlusele leinamisest ja melanhooliast on oma tõlgenduse pakkunud ka Paul Ricoeur raamatus „Mälu, ajalugu, unustamine“ (2000). Melanhooliat kui blokeeritud mälu mõistab Ricoeur loomuliku mälu kuritarvituse ühe vormina manipuleeritud ja kontrollitud mälu kõrval. Nagu LaCaprat, nii huvitab ka Ricoeuri Freudi mõistete asetamine kollektiivsele mälu ja ajaloo tasandile, et mõtiskleda kollektiivse mälu haavade ja lepituse võimalikkuse üle selles raamistuses. Freudist lähtudes rõhutab Ricoeur leinamise ja melanhoolia ühtsust, huvitades enim küsimusest, „mida õpetab melanhoolia leinamise kohta“ (Ricoeur 2004: 73), teisisõnu, miks on leinamine kui kollektiivne mälutöö vajalik. Erinevalt melanhoolikust, kes on minetanud võime tunda teiste ees häbi, tõstab Ricoeur leinamise puhul esile eneseaustust ja häbitunnet (samas). Leinamise ja melanhoolia kõige tähtsamaks ühisosaks peab Ricoeur kaebuse ja süüdistuse lähedust, mis pärineb armusuhete ambivalentsusest, kus armastus ja viha eksisteerivad kõrvuti. Ricoeur põhjendab Freudi mõistete asetamist kollektiivse mälu tasandile nii Freudi enda käsitlusviisi kui ka „haavatud mälu fenomenoloogia“ ehk kollektiivse mäluga (samas, 78). Kuna kõigis psühhoanalüüsis ette tulevates olukordades on tegemist teisega, kes on nii psühholoogiline teine kui ka ajaloolises olukorras olev teine, võiks Ricoeuri hinnangul vaadelda avalikku ruumi, kus toimub arutlus minevikus toiminu üle, samaväärsena mänguplatsiga, nagu Freud nimetab terapeudi ja patsiendi vahelist ala. Freudi leinakäsitluse laiendamist kollektiivsele tasandile õigustab Ricoeri arvates ka „isikliku ja kogukondliku identiteedi bipolaarne ehitus“, mis on analoogne leinakäitumise bipolaarse struktuuriga (samas, 79). Psühhoanalüüsi kategooriate asetamist ajaloolisele tasandile õigustab Ricoeuri meelest veel ka

„ajaloo ja vägivalda fundamentaalne suhe“ (samas). Ricoeur rõhutab, et ei ole olemas ajaloolist kogukonda, mis poleks tekkinud selle suhtest sõjaga, kuid see, mida tähistab võidukas pool, on alanduseks ja häbiks kaotajaks jäänud poolele. Seega säilitatakse kollektiivse mälu haavu kollektiivse mälu arhiivides. Ent nii „liiga palju mälu“ kui ka „mitte piisavalt mälu“ annavad Ricoeuri sõnul põhjust tõlgendada neid vastupanu ja kordamissunni kategooriates: nii „liiga palju mälu“ kui ka „liiga vähe mälu“ on Ricoeuri arvates kordamissunni või kordamismälu (*repetition-memory*) avaldumisviisid, kordamissund aga on esimeseks etapiks teel „tõelise mäletamiseni, mille kaudu olevik võiks saada minevikuga lepitatud“ (samas, 79).

Ricoeuri mõtetega samas voolusängis oli varem 20. sajandi Euroopa ajaloo mäletamise probleeme lahanud ajaloolane Tony Judt. Artiklis „Minevik on teine maa. Poliitilised müüdid sõjajärgses Euroopas“ (1993) keskendub ta Ida- ja Lääne-Euroopa kollektiivse mälu erinevustele, tõdedes: „Lääne-Euroopa probleemiks oli mälu lühidus, ent kontinendi teises pooles oli lugu täpselt vastupidine. Siin oli liiga palju mälestusi, liiga palju minevikke, mille juurde tagasi pöörduda – enamasti relvana kellegi teise mineviku vastu. Kui Lääne-Euroopa dilemma piirdus õnnetute mälestustega okupatsiooniaastatest (1940–1944/1945), siis on idaeurooplastel terve hulk analoogilisi referentspunkte: 1918–1921, 1938, 1939, 1941, 1944, 1945–1948, 1956, 1968 ning nüüd 1989. Iga hetk neist tähendab vastavale rahvusele või etnilisele gruppidele, samuti eri põlvkondadele neis gruppides midagi muud ja peaaegu alati midagi vaieldavat ning traagilist. Idaeurooplastele pole minevik mitte lihtsalt mõni teine maa, vaid terve arhipelaag haavatavaid ajaloolisi territooriume, mida tuleb kaitsta naabruses asuvate mälusaarte elanike rünnakute ja vassingute eest. [...] Need on seega mälestused kodusõdadest ja kodusõjas on vaenlane olemas veel ka siis, kui võitlused on möödas – kui just mõni väline võim polnud nii sõbralik, et aitas mingi „lõpplahendusega“ kaasa“ (Judt 1994: 1664–1665). Judti formuleering „liiga palju mälestusi“, mida võib mõista Ricoeuri välja pakutud kordamismälu avaldumisviisina, ei puuduta üksnes idaeurooplaste võitlust minevikuga ja selle nimel, vaid võtab kujukalt kokku kollektiivse mälu kui sellise seesmise, olemusliku konflikti. „Liiga palju mälestusi“ osutab viimasel juhul sellele, et kollektiivse mälu puhul ei ole tegemist üksnes nendega, kes olid mingite ajalooliste sündmuste vahetud tunnistajad, vaid ka nendega, kelle mälu rajaneb kirjeldusele nendest sündmusest ja kelle mäletamist võib seetõttu nimetada ka kaudmäletamiseks ehk vahendlikuks mäletamiseks (Kalmo 2009: 116–117). Vahendlik mäletamine põhineb sageli uskumustel ja lisaks kirjeldusele on sinna kaasatud hinnangud, vahel ka etteheited (samas, 117), mis satuvad sageli konflikti mingite ajalooliste sündmuste tunnistajate mälestustega.

Ka Jeffrey K. Olick osutab oma raamatus „Kahetsuse poliitika“ (2007), et Maurice Halbwachsi kollektiivse mälu mõiste, mida Halbwachs avab raamatus „Mälu sotsiaalsed raamid“ (1925), hõlmab vähemalt kahte liiki nähtusi: sotsiaalselt raamistatud individuaalseid mälestusi ning kollektiivseid mälestavaid representatsioone ja mälujälgi (Olick 2007: 20). Halbwachsi teooria puhul on Olicki arvates probleemiks aga see, et ta ei esita integreeritud paradigmat,

mis seoks ainulaadsed struktuurid, mida kumbki nähtus sisaldab, ja näitaks nende omavahelist suhestatust (samas). Olick ise eelistab kollektiivse mälu mõistest kõneldes tuua esile selle protsessuaalsust, sest mäletamine on Olicki meelest „paradigmaatiline näide protsessuaalsest mõtlemisest“ (samas, 91). Kollektiivset mälu iseloomustab Olick nelja mõiste abil: *väli* (*field*), mis metafoorina tähistab lahingu- või võitluskohta; *meedium* ehk representatsioonivorm, mille kaudu kogemusi vahendatakse (samas, 98); *žanr*, mille määratlemisel toetub Olick Bahtinile, kelle sõnul määrab selle ära „objekt, eesmärk ja väljenduse olukord“ (samas, 106); ning viimaks *profiil*, mis tähistab mingite ajahetkede poliitiliste tähendussüsteemide ainulaadseid kontuure, hõlmates pilte minevikust, samasusnõudeid (*identitarian claims*), retoorilisi stiile, vastutuse omistamisi, poliitika iseloomustusi, kangelaste tüüpe, stiile, sisemise ja välimise taju, moraalseid ja praktilisi sihte ning protseduure (samas, 108).

Näib, et see, mida Olick mõistab kollektiivse mälu profiili all, kattub osaliselt sellega, mida peab silmas Aleida Assmann oma mõistega *kultuurimälu*, mida ta eristab poliitilisest ehk rahvuslikust mälust ja sotsiaalsest mälust, mida Jan Assmann on määratlenud ka kommunikatiivse mäluna (Assmann, J. 2012). Kultuurimälu struktuuri moodustab Assmanni käsitle kohaselt pingsuhe funktsioonimälu (*Funktionsgedächtnis*) ja säilitamismälu (*Speichergedächtnis*) vahel: esimene neist hõlmab sümboolseid praktikaid, nagu näiteks traditsioonid, riitused ja kunstiteoste kanoniseerimine; teine aga materiaalseid representatsioone, nagu näiteks raamatud, pildid ja filmid, aga ka institutsioonid, kus neid säilitatakse – raamatukogusid, muuseume, arhiive jne (Assmann 2006: 57–58). Dünaamika mäletamise ja unustamise, kultuuriliselt teadvustatu ja teadvustamata, avalikuks tehtu ja unustusse vajunu vahel muudab kultuurimälu „ebaühtlaselt kompleksseks ja muutumisvõimeliseks, aga ka heterogeenseks, hapraks ja vaieldavaks“, nagu ka ühtsusele ja ühemõttelisusele suunatud rahvuslik mälu (samas, 57). Nii rahvuslik kui ka kultuurimälu toimivad kogemuste ja teadmiste edasikandjana üle põlvkondade, et kujundada välja sotsiaalne mälu (samas).

Kangro proosaloomingu kõige kanoniseeritumaks ja seega kõige enam eestlaste kollektiivset mälu mõjutanud osaks on Tartu-romaanide tsükli esimene triloogia, ennekõike selle avaromaan „Jäälätted“. Romaan on ilmunud kolmes trükis (1958, 1990, 2009) ning 2010. aastal valmis selle ja kahe järgmise Tartu-romaan põhjal Tartu Üliõpilasteatri lavastus „Piirivöönd“ (2010). Lauri Sommeri on Kangro loomingut retseptsiooni kokku võttes veidi kõhklevalt arvanud, et „tavalisele lugejale meenuvad selle nime juures vist esmalt ikkagi „Jäälätted““ (Sommer 2010). „Jäälätete“ elavat retseptsiooni Eestis on põhjendatud nii teose lihtsuse, intrigeerivuse ja tegelaskonna mitmekülgsuse (Annus 2001: 510) kui ka teoses kujutatud miljöo ehedusega: 1990. aastate algul võis lugeja oma kaasaja Tartus kerge vaevaga ära tunda need miljöod ja kohad, mida Kangro oma romaanis kirjeldab (Hiio 2009: 208). Kolmanda aspektina neile kahele võiks lisada romaanis kasutatavad sümbolid, mis täidavad esteetilist tihendamisfunktsiooni. Astrid Erlli väitel mängivad kollektiivse mälu kujunemisel olulist rolli paljud kirjandusest pärit vormid,

nagu metafoor, metonüümia, sünekdooh, sümbolid, allegooria, narratiivi struktuur jne (Erll 2004: 117). Üheks kirjanduslike vormide mäletamis-kultuuriliseks funktsiooniks tähenduse andmise (*Sinngebungs-funktion*) ja stabiliseerimisfunktsiooni (*Stabilisierungsfunktion*) kõrval on Erlli käsitluses tihendamiskontseptsioon (*Verdichtungsfunktion*), mille hulka kuulvad jutustamismustrid ning kirjallikud pildid ja sümbolid (samas). „Jäälätetes“ täidab tihendamiskontseptsiooni romaanide tegevuskoht Tartu, mis saab eestlaste lähiminevikku jäänud kuldaja – 1930. aastate – sümboliks. Kultuurimälu meediu-mina löi Kangro romaan eesti lugeja jaoks silla kahe ajastu – 1930. aastate teise poole ja 1990. aastate alguse – vahele, aidates sel viisil kaasa eestlaste kollektiivse mälu ühtlustamisele eri põlvkondade vahel. Palju tagasihoidlikum on olnud teiste Tartu-romaanide tsükli teoste retseptsioon, mille võib osaliselt panna ka neis kujutatud aja – Teise maailmasõja – ja sellega seotud keeruliste valikute arvele. Küll kultuuriliselt vähe teadvustatud tekstid, kuuluvad need romaanid teiste sõjajärgsest perioodist pärit Teise maailmasõja traumad edasi andvate kirjandusteoste hulka. Kõik need teosed kujundavad eri viisidel meie kollektiivset mälu ja suhet minevikku, kasutades sarnaseid narratiivitehnikaid ning jagades arusaamu inimpsühholoogiast (Vickroy 2015). Ühtlasi võimaldab Tartu-romaanide tsükkel jälgida autori enda trauma väljaelamis- ja läbivõtmisprotsessi. Järgnevas peatükis vaatlen lähemalt, millistel viisidel teeb seda Tartu-romaanide tsükkel kui traumanarratiivis, kus ajalooline ja isiklik põimuvad omanäolisel viisil nii narratiivi struktuuris, kujundites, eelkõige allegoorias, mida traumanarratiivides sageli kasutatakse (Castle 2013: 216), kui ka kursiivjutustaja ja tekstisisese jutustaja häältel.

5.2.1. Tartu-romaanide tsükkel kui traumanarratiiv

Teise maailmasõja aegset eestlaste põgenemist Läände ja kodumaakaotust kujutavaid romaane on traumateooriast lähtudes analüüsinud Tiina Kirss, kelle väitel võimaldab see teooria käsitleda nii konkreetsete teoste sisu kui ka tekstide süvastruktuuri ja seal peituvaid sümboleid (Kirss 2002: 1874). Luules on sõjatrauma ilminguid uuritud vähem, tuntumateks näideteks on Primo Levi ja Paul Celani luule, eriti tema kuulsaima luuletuse „Surmafuuga“ („Todesfuge“, 1944) arvukad tõlgendused. Temaatiliselt haakub Celani luulega kogu Kangro sõjajärgne luule, kus leidub traumaatiliste kogemuste poeetilisel väga mitmekesiseid kajastusi.⁴⁴ Sõjatraumale vihjab juba Kangro esimese eksiilis ilmunud luulekogu pealkiri – „Põlenud puu“ (1945) –, kus puud tuleb mõista traumeeritud subjekti kujundliku vastena.⁴⁵ Kangro iseloomustab seda aastail 1940–1945 valminud luuletustest kokku pandud raamatut kui „teekonda Tartust üle Raasiku Valkla randa, sealt Rohusi saare tagant üle Soome lahe Jollesse,

⁴⁴ Celani ja Kangro luule kokkupuutepunkte olen käsitlenud artiklis „Meie saarelt Mnemosyne juurde. Saar kui omaelulooline kujund Bernard Kangro loomingus“ (Hollo 2010).

⁴⁵ Isikustamise tähendust traumaatilisi kogemusi vahendavas tunnistusluules on uurinud Sara Emilie Guyer raamatus „Romantism pärast Auschwitzit“ (Guyer 2007).

Helsingi kaudu Rauma, üle Bottnia Gävle asemel Ulvö varju ja edasi: Örnsköldsvik, Ulricehamn, Karlstadt..." (Kangro 1990: 127). Neis luuletustes tegeleb Kangro Teise maailmasõja aastatel kogetu, kodumaakaotuse ja eksiili algusaja kohanemisraskuste läbitöötamisega, mis jätkus järgnevas luuleloomingus. „Aja märki“ kannavad Kangro „Põlenud puu“ luules motiivid, kuid isikustamise maski taha varjununa teeb seda ka luulemina, kui ta ei ole pagulane, vaid tuul, tähesära, härmatanud puu, lill ja lind, sarvehelin, nool, mõtted, linnutiiva suled, võrendik metsajõel või põlenud puu samanimelisest luuletusest: „Siis kui teised löövad haljendama, / olen mina ikka sama – / põlend puu. / Lind mu latva istuda ei ihka, / ei mu varjus naerda tihka / ükski suu. // Kas ehk veelgi tuksatab mu säsi, / kui mind paitab päikse käsi, / suur ning kuum? / On mul meeles, kui mind tuli puutus / ja ses lõõmas kuivaks muutus / elav tuum?“ (Kangro 1990: 158). Luuletus „Põlenud puu“ valmis 1942. aastal Tartus, peegeldades vahetuid sõjakogemusi ja -meeleolusid. Luuletuse teine stroof, mis lõpeb põlenud puu kui kõneleva mina retoorilise küsimusega iseenda mäletamisvõimest, paljastab lugejale kõneleja trauma: kord tule läbi valu kogenud, on puu seda iga kord, kui päike talle peale paistab, sunnitud uuesti läbi elama. Põlenud puu⁴⁶ kannatused sarnanevad seetõttu traumeeritud subjekti omadega: ka talle tuletab minevikus läbielatu end ikka ja jälle unenägude või kehaliste sümptomite kaudu meelde.

Põlenud puu kujund esineb ka Tartu-romaanide tsükli kolmanda teose „Tartu“ (1962) algul, kus Benno Maran kirjeldab üht oma unenägu, mis teda ärganuna painama jääb: „Mu keha lamab niiskes savisegases mullas. [---] Laman pooleldi mullapankadega kaetuna, kuid päike paistab teravalt mu näole. Ma liigutan kätt, tõstan selle üles ja varrukalt langeb mulda mu rinnale ja käele. Ma hoian käsivart püsti ja silmitsen oma sõrmi. Siis märkan, et see pole enam mu käsi, vaid sõlmiline puutüügas, maharäsitud okstega, kõrbenud ning kuivanud tüvega. Ma tunnen, et puujuured asuvad mu kehas – rinnakorvis, niuetes, jalgades. [---] Äkki märkan, et puu, mis ennist mu rinnal kasvas, pole elutu tüügas, vaid kannab painduvaid oksi ja noori lehti“ (Kangro 1962: 30–31). Benno unenägu iseendast surnu ja mahamaetuna sisaldab lisaks põlenud puu kujundile veel üht surmaga seotud kujundit – maharaiutud pead. Pea kuulub Benno kõrval lebavale naisele, kes seda oma kõhul hoiab, kuid keda Benno oma unenäos meenutada ei suuda: talle on see „täiesti tundmatu, ilma igasuguste mälestusteta nägu“ (samas, 31). Ent huvitaval kombel on selles allegoorilises unenäostseenis just naeratav nägu, mis Bennos ühtki mälestust ei ärata, ajendiks tema rinnal kasvava puu uuele elluärkamisele, millega samaaegselt toimub mingi oluline ja pöördumatu muutus ka Bennos endas. Benno elab seda muutust läbi kui oma mina lahustumist tema rinnal kasvavasse puusse ja jagunemist lõpmatuks hulgaks minadeks.

⁴⁶ Puuna kujutab kodumaakaotuse all kannatavat pagulast ka Juhan Smuul oma Antarktisreisikirjas „Jäine raamat“: „Torm kiskus kaldal kasvanud puu juurtega üles ja paiskas ta merre. Lained kandsid ta teisele kaldale. Seal oli samasugune päike ja samasugused tähed taevast, seal oli muld, oli maa, olid tuuled. Üleskistud puu juured jõid kaldaäärsest veest, ladval löi haljendama üksik oks, kuid ometi oli ta surnud puu“ (Smuul 1959: 197).

Benno kohtumine maharaiutud peaga naisega ja ühekssaamine puuga näivad tähistavat kriisist väljumist ja loomingulist taassündi, mis järgneb vaimsele ja hingelisele surmale. Sel viisil tõlgendatuna kuuluvad Benno unenäos sisalduvad sümbolid romaani metatasandi kujundite hulka, mis sümboliseerivad romaani kirjutavat autorit tabanud loomingulist madalseisu ja sellele järgnevat kõrghetke.⁴⁷ Sellisele tõlgendusele viitab ennekõike maha raiutud naisepea kui sümbol. Kreeka mütoloogias seostub see sümbol Medusaga, kelles on nähtud täiuslikku romantilist muusat (DeLong 2012: 101). Kreeka müütides on Medusa noor ja kaunis tütarlaps, kelle Poseidon Athena templis vägistab. Karistuseks muudab Athena Medusa suust välja ulatuva keele, vasksete küüniste, madudest juuste ja kivistava pilguga tiivuliseks koletiseks, kelle pea Perseus Athena ja Hermese abil ja heakskiidul maha raiub (Graves 2010: 167). Medusa surnukehast sünnivad vapper sõdalane Chrysaor ja tiivuline hobu Pegasos, loomingulise inspiratsiooni ja luule sümbol (samas, 315).

Benno unenäos liitub maharaiutud naisepea kui muusa sümboliga veel üks tähenduslikult oluline aspekt ja see on unustamine. Kuna Benno ei suuda meenutada naist, kellele pea kuulus, ei viita see pea Benno unenäos ühelegi konkreetsele surmale, vaid anonüümsele ja vägivaldsele surmale, mida võib pidada ka sõjasurmaks. Vägivaldsele surmale viitab ka hukatud naise välimuse kirjeldus: „Ta on paljajalu, teine põlv on veidi kõveras ja riie on rebenenud“ (samas, 31). Tundmatule naisele kuulunud pea kui muusa ja ühtlasi sõjasurma sümboli kaudu räägib Benno unenägu nii tema enda traumast kui ka traumast kollektiivses tähenduses: Benno, kellele hukatud naine näib küll tuttav, kuid keda ta meenutada püüdes ei suuda paigutada ühegi isikliku sündmuse konteksti, saab sellest naisest mõelda üksnes kui kellestki „meie seast“, kui tundmatust sõjaohvrist. Sellisena on naise pea tema jaoks küll „kõnelemisvõimetu“, ent just tema tummus katkestab vaikuse Bennos endas. Benno unenäos ei ole maha raiutud pea seega märgiks nurjunud kommunikatsioonist, millena seda on tõlgendatud,⁴⁸ vaid osutub kommunikatsiooni eeltingimuseks. Maharaiutud pea mõjub Benno jaoks häirivalt, sundides teda pingsalt oma minevikku kaevuma. Pinge meenutamise võimatuse ja soovi vahel viib vaimse kõrghetkeni, mis tipneb mina lõpmatusse ulatuva plahvatusega.

Tartu-romaanide tsükli allegoorilisi stseene olen käsitlenud osana barokk-kirjanduse esteetikast, mida Kangro kasutab Teise maailmasõja sündmuste

⁴⁷ Romaani „Emajõgi“ valmimisprotsessi kujutab metaromaaniks nimetatud „Üks sündmusteta suvi. Romaan ühe romaani sünnist ehk ülestähendusi tõelisuse ja kujutluste piirimaist“ (1998).

⁴⁸ Regina Jane kirjutab oma raamatus „Kaotades meie päid. Pea maharaiumised kirjanduses ja kultuuris“: „Kui nägu keeldub vastamast, on tuntud ja tuttav muudetud veidraks ning kohaloleku ja terviklikkuse ootamatu, müstiline mahaarvamine hirmutab ja jahmatab. Võigas pea katkestab kaastundliku samastumise kognitiivse protsessi, mis on sotsiaalse identiteedi jaoks põhiline“ (Janes 2005: 13). Ent maharaiutud peaga naine võib olla ka melanhoolia sümboliks: barokiaja saksa kirjaniku ja keeleteadlase Kaspar von Stieleri näidendis „Ernelinde“ kehastab Melanhooliat kivil istuv ja oma maharaiutud pead käes hoidev naine (Benjamin 2009: 154–155).

kujutamisel (Hollo 2014b). Nagu barokiaja kurbmängudes, nii ilmneb ajalugu ka Kangro romaanides allegooriliste stseenide vahendusel kui maailma Kannatus, kui trööstitu varememaastik ja vangla. Tartu-romaanide tsükli teise triloogia avaromaanis „Kivisild“ näeb Benno unes, et viibib väikses toas, millel pole ust ega ühtki akent. Algul on Benno oma avastusest kohkunud, seejärel peab ta seda naljaks, lõpuks aga mõistab, et on vang, „täiesti ja absoluutselt“ (Kangro 1963b: 29). Benno ei saa aru, miks ta sellisesse tuppa on sattunud, küll aga on talle selge see, et sellest toast puudub väljapääs, sest tal pole vähimatki mälestuskatkendit või kujutlust, mis teda sealt välja aitaks (samas). Benno unenägu kommenteerib sama peatüki lõpus ka kursiivjutustaja, kes samastab end sel hetkel Bennoga, tunnistades, et see unenägu ei ole aastate möödudes ähmastunud, vaid veelgi teravamaks muutunud: „Mõtlen sellele, kuidas oli see ennustuslik, see jube ummikutunne, mis mind siis juba ja hiljem veelgi rohkem painama hakkas“ (samas, 30). Vangla seega ei sümboliseeri Benno unenäos üksnes Teise maailmasõja aastate tegelikkust, vaid ka seda, kuidas kursiivjutustaja kui eksiilkirjanik seda aega koges ja mäletab, aga ka tema enesetunnetust romaani kirjutamise ajal ning lõpuks „inimese enesesse suletust laiemas mõttes“ (samas, 31).

Walter Benjamin peab oma uurimuses „Saksa kurbmängu algupära“ (1925) allegooriat melanhoolia kunstiliseks väljendusvormiks: „Ainus rõõm, mida melanhoolik endale lubab, ja see on võimas, on allegooria“ (tsit Etkind 2013: 19). Tartu-romaanide tsükli allegooriliste stseenide kaudu, mis annavad edasi surma ja vägivalda kogemusi, avab Kangro seega nii isiklikku sõjatraumat (Benno unenägu iseendast surnuna ja sattumisest tuppa, millest puudub väljapääs, „*Poor Yorik!*“ ja pimedas sõduri stseen) kui ka traumad kui haava rahvuse kehas (Benno unenägu ning allegoorilised stseenid „Lilled tants“, aiastseen, „Hinged põlemine“ ja „Varemed“). Need stseenid mõjuvad tsükli poeetikas ootamatute, perspektiive avavate nägemustena, mida Oras Kangro romaanides inimlikult veenvate situatsioonide ja omapäraste puhangute kõrval ühes oma kirjas Kagnrole esile tõstab⁴⁹ (Oras 1966). Sarnaselt kurbmängude tegelastega kogevad ka Tartu-romaanide tegelased oma aega ja end ümbritsevat tegelikkust halva unenäona, mis põhjustab lootusetust ja melanhooliat. Kangro tegelaste melanhoolia aga ei ole seotud üksnes armastusobjekti surma või temast ilmajäämisega, mida Freud pidas melanhoolia üheks tekkepõhjuseks, vaid ka vaimse eneseteostus- ja tegutsemisvabaduse kaotusega, mille Nõukogude ja Saksa okupatsioon kaasa toovad. Melanhooliale on kõige vastuvõtlikumad romantilised peategelased Naatan Üirike ja Benno Maran.⁵⁰ Kui

⁴⁹ 1966. aasta 20. juulil Kagnrole adresseeritud kirjas tunnistab Oras: „Viimaseid EKK romaane lugedes tunnen senisest selgemini, et teistel – isegi Ristikivil – puudub miski, mis sinu romaanid huvitavaks tegi: ootamatud, perspektiive avavad nägemused, erilised, kuid inimlikult veenvad situatsioonid, omapärased puhangud“ (Oras 1966).

⁵⁰ Naatani ja Benno elukäigust Teise maailmasõja aastatel olen kirjutanud artiklis „Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmasõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides“ (Hollo 2014a).

Naatani muudab melanhoolseks ema surm ja Asse kaotus, siis Benno enne kõike sõda.

Tüüpilise romantikuna ihkab Benno kõike vastu võtta nii, „nagu juhus ette toob, praegust silmapilku kasutada, mitte midagi mõelda, juurelda, kahetseda, taga nutta, mäletada“ (Kangro 1962: 90). Kui ajaloolised olud juhusesse kätke- tud vabadust piiravad, saab romantikust melanhoolik, nagu juhtub ka Bennoga, kes märkab ühtäkki elu tõsidust ja mõistab moraalsete otsuste langetamise möödapääsmatust. Juureldes oma senise elu üle, jõuab Benno järeldusele, et see on olnud tühine ja kasutu ning põhjustanud teistele üksnes kannatusi. Saksa okupatsiooni ajast pärit päevikusissekandes küsib Benno eneselt: „Mis on minutaolisest praegu kellelegi kasu? Mis on varemini olnud? Kas mu olemasolu pole teistele ainult kahjuks, hukatusekski tulnud? [...] Ahmisin kõike kättesaadavat aplalt enesesse, kõik jäi aga pealiskaudseks. Kogu elu oli ainult üks „als-ob“, üks suur tõrs, kuhu kõik sisse mahtus, kus *kõik õigustatud oli, kus miski küsima ei pannud*. Maailmgi oli rohkem „minu kujutus“ kui tegelikkus“ (Kangro 1965a: 128–129; minu kursiiv – M. H.). Endale tehtavad etteheited ja enesesüüdistused annavad Freudi teooria kohaselt märku eneseusalduse vähenemisest ja moraalsest rahulolematusest oma Minaga (Freud 2006: 84). Benno moraalses rahulolematuses ei ole kahtlust: ta süüdistab ennast nii vääritus käitumises Asse, Näki, Hertsi ja Kristiga ning Asse hukkumises, kui ka selles, et ta oma senises elus ei ole kordagi mõelnud selle üle, mis on õige ja vale eetilises mõttes, sest kõike õigustas tema silmis üksnes selle olemasolu. Maailmast kui oma kujutlusest kõneldes vihjab Benno Arthur Schopenhaueri väitele, et „kõik, mis on inimese jaoks olemas ja temas toimub, on vahenditult ikka ainult tema teadvuses ja toimub selles“ (Schopenhauer 1994: 9), mida ka Kangro pidas oma maailmavaate kvintessentsiks (Kangro 1952: 35). Benno melanhoolisel pihtimushetkel saab lugeja seega kinnitust tema kui auto- biograafilise peategelase sõltuvusele autorist, kes peategelase suu läbi omaenda veendumusi kuuldavale toob ja end neist seeläbi distantseerib.

Esmakordselt ilmuvad allegoorilised stseenid Tartu-romaanide tsükklisse esimese triloogia teises romaanis „Emajõgi“, olles märgiks tsükli poeetika teisenemisest, kuid seda eksplitseerivad ka kursiivjutustaja mõtisklused tege- laste ja jutustamisprotsessi üle. Tartu-romaanide tsükli avaromaanis „Jäälätteid“ kirjeldab autor kursiivjutustaja hääle kaudu oma suhet tegelastega, heites seeläbi valgust loomeprotsessile: „Mõnikord öötundidel, kui asjatult und ootan, tulevad vanad sõbrad ja tuttavad mulle külla. Istume siis mõnes hästi tuntud, aga juba ammu hävinud tudengitoas või jalutame Tartu tänavatel, mida enam olemas pole. Algul on see veidi võõrastav, sest oleme tohutult muutunud. [...] Aga pikkamisi, väga pikkamisi, kui öö kestab, harjume olukorraga ja muutume säärasteks, nagu me tõeliselt omal ajal olime. Ärgu arvatagu, et see võimalik pole!“ (Kangro 1958: 7). Kursiivjutustaja selgitab, et üheks tema vanade sõprade ja tuttavate ehk romaani tegelaste tõepärasuse saavutamise eelduseks on viibimine erilises seisundis une ja ärkveloleku piirimail, kus mäletatud inimesed võtavad kuju sellistena, kes nad kunagi „tõeliselt“ olid.

Ülejäänud Tartu-romaanide tsükli teostes, kus läbi nostalgia prisma kujutatud mineviku asemele astuvad mälestused Teisest maailmasõjast, ei suuna kursiivjutustaja meenutamisprotsessi enam igatsus vanade sõprade ja tuttavate ning sõjas hävinud Tartu järele, vaid võlatunne nii Teises maailmasõjas hukkunute kui ka nende ees, kes kannatasid Nõukogude repressioonide all. Seega ei ole tegemist meenutamisega nautimise eesmärgil, vaid mäletööga Freudi mõttes, mis nõuab kord alla surutud mälestuste äratamist ja mis võib traumaatiliste sündmuste puhul suubuda kas leina või melanhooliasse. LaCapra arvates ei saa melanhoolik minevikku meenutada, sest melanhoolia on osa väljaelamis- ehk kordamisprotsessist, mille käigus minevikust kogetut korratakse nii, nagu oleks see osa olevikust. Sel viisil takistab melanhoolia leina kui normaalset reaktsiooni kellegi või millegi kaotusele, mille LaCapra samastab mineviku läbitöötamisega. Tartu-romaanide tsükli näib melanhoolia takistavat ka kursiivjutustaja mäletööd, kui ta tunnistab, et soovib unustada „udurähma ja kõledad pargipuud ja hingepaki, kahtlused ja vaevad isegi mälestustes“ (Kangro 1962: 118–119).

Ent melanhoolia all ei kannata üksnes kursiivjutustaja, Benno ja Naatan, vaid ka Verner Taklaja, kes saadeti Siberisse ja kelle vanemad seal hukkusid. Tartu-romaanide tsükli teises romaanis „Emajõgi“ kohtab Benno Vernerit, kes ilmub 1937. aastal ühte Tartu kohvikusse justkui kummitus tulevikust. Verner meenutab, mida ta läbi elas, kui ta jõudis Siberi vangilaagrist tagasi Eestisse, mis oli nüüd okupeeritud riik: „Tallinn polnud väliselt palju muutunud. Seda muljet ei tekitanud ka see võõras rahvamurd, mis keset tänavat sõiduteedel nagu lakkamatu jõgi voolas, nagu liiv suure jõe põhjas edasi hoovas. Olin selle voolusega juba ihulikult tuttav, edukas treening on minust teinud säärase, kelle jaoks ei ole palju enam seda, mida nimetatakse poeesias kaunite nimedega. Ometi elasin üle ühe pettumuse – et olin valesti igatsenud. Olin vist küll nässus ja otsas, sest meie suur kodumaa on nii paljude võimaluste maa, et mulle tegi vaeva võõras olla“ (Kangro 1961b: 159). Valesti igatsemine on siin ilmselgelt melanhoolia sünonüümiks: kodumaale naastes ei leia Verner eest sellist Eestit, mis temast lahkudes maha jäi, leppimatus oma igatsuste objekti kaotusega aga tähendab elu lõpuni võõraks jäämist.

Epp Annus on sellist aegade segunemist, kus tulevikust pärit mälestused või sündmused satuvad jutustuse olevikku, kirjeldanud kui irreaalsete ajatasandite ettepooleniikumisi, mis aga „jäävad õhku rippuma, lugeja ei saa neid liiga tõsiselt võtta. [...] visionaarset tulevikku näidatakse piltidena, mitte tegevusena“ (Annus 1997: 47–48). Traumateooriast lähtudes võib neid nihkumisi seostada väljaelamisprotsessiga, mille käigus ei suuda traumeeritu eristada mineviku sündmuse olevikus toimuvast ega neid oma kogemustena ära tunda. Ent mõistmine, et minevikus toimunud sündmused kuuluvad minevikku, on oluline, kui püütakse tabada sügavamat tõelisust, mis Kangro Tartu-romaanide tsükli tähendab püüdu tabada mineviku tõelisust (Kangro 1961b: 19). Freudiga sarnaselt kinnitab ka Kangro Tartu-romaanide tsükli kursiivjutustaja usku kord alla surutud mälestuste äratamise võimalikkusesse, nii nagu seda teeb ka Tartu-romaanide tsükli autobiograafiline peategelane Benno, kelle sõnul on

mälestused „meie kehasse sisse kasvanud“, „nad on seal igal juhul, ükskõik, kus nad asuvad“ (samas, 69). Tartu-romaanide tsükli kui traumanarratiivi võib seetõttu vaadelda katsena jõuda mineviku väljaelamise ja läbitöötamise kaudu ideaalse mäletamiseni, mis Freudi käsitluses on märk oma mineviku meenutamisele vastupanu osutanud, ent selle ületada suutnud patsiendi paranemisest, tema raviprotsessi lõpp-eesmärgi saavutamisest. Minevik on nii Freudi kui ka Kangro jaoks „hermeneutilise lunastuse allikas“ (Ricciardi 2003: 18), lunastuse saavutamine sõltub aga võimest õppida mäletama.

Teise maailmasõja trauma väljaelamist ja läbitöötamist nii isiklikul kui ka kollektiivsel tasandil tematiseerib Tartu-romaanide tsükli kursiivjutustaja kui moraalne tunnistaja, kelle dünaamilist positsiooni jutustatav loo ja tegelaste suhtes iseloomustab LaCapra empaatilise määramatuse mõiste. Empaatiline määramatus on LaCapra sõnul positsioon, mis võimaldab subjektil tunda empaatiat ohvri suhtes, kuid aitab tal vältida täielikku samastumist ohvri kogemusega ja selle omastamist, mis sõltub mõistmisest, et ohvri kaotus ei ole identne subjekti enda kaotusega (LaCapra 2001: 79). Empaatilist määramatust on tõlgendatud ka „kirjutusviisina, mis lubab lugejal tunda afektiivset sidet ohvriga, ilma et oleks võimalik temaga täielikult samastuda“ (Koopman 2010: 343). Kangro Tartu-romaanide tsükli on empaatilise määramatuse⁵¹ saavutamise üheks vahendiks romantiline iroonia.

Romantilisel iroonial kui maailmavaatelisel, üldesteetilisel ja kirjandusteoreetilisel nähtusel on vähe ühist iroonia kui retoorilise troobiga: see on „vaimne hoiak, mille on ajendanud eksistentsiaalsed küsimused, see on filosoofiline seisukohavõtt „mina“ ja maailma fundamentaalsete suhete kohta“ (Puik 2009: 122). Romantilise iroonia kontseptsiooni selgitamisel on kriitikud tuginenud Saksa vararomantiku Friedrich Schlegeli kirjutistele, kus on nähtud tema irooniakäsituse avaldumist. Kriitikud on schegellikku irooniat käsitlenud erinevalt: selleks on peetud „nii poeedi mänglevat suhtumist tõsisesse teemasse kui ka kunstniku distantseeritud, kriitilist suhtumist teosesse, nii kunstilise illusiooni purustamist ja autori sisenemist teosesse [...] kui ka vastupidi autori sellist suhet teosesse, nagu on jumala suhe universumisse“, millele autor aga eksplitsiitselt ei osuta (samas, 121). Tartu-romaanide tsükli väljendub romantiline iroonia kursiivjutustaja ja tekstisisese jutustaja iroonilistes kommentaarides ning arutlustes tegelaste ja nende saatuse üle viisil, mis ei jätka kahtlust mänglevast suhtumisest sedavõrd tõsisesse teemasse, nagu seda on surm. Romaanis „Must raamat“ on tekstisisese jutustaja iroonia suunatud Juku Leebrami pihta.

Teoloogiat õppinud ja kirikuõpetaja kutse valinud Jukust saab 1941. aasta juuniküüditamise üks täideviija, hiljem ka hävituspataljoni liige, kes osaleb Punaarmee koosseisus Leningradi ümbruses peetavates lahingutes, kuid läheb seal sakslaste poolele üle ja müüb neile vene kaevikute plaanid. Juku on seega

⁵¹ Määramatuse mõistet on Kangro loomingu kohta kasutanud ka Toomas Liiv, kelle sõnul on tegelikkuse indefiniitsus Kangro teostele „loometee algusest peale tunnuslik“ (Liiv 1989: 120).

kahekordne reetur: küüditajana reedab ta rahvuslikud aated, ülejooksikuna aga oma kaasvõitlejad. Jutustaja ironiseerib rindelt naasnud Juku üle esmalt Benno suu läbi, kes tervitab teda Pontius Pilaatuse sõnadega, mis ta Jeesuse hukkamist nõudvatele juutidele Jeesuse kohta lausub: „Ennäe inimest!“ (Kangro 1965a: 64). Jukut kui kahekordset reeturit Jeesuse kohta kasutatud sõnadega kõnetades ironiseerib jutustaja märtrirolli üle, mida Juku täita ihkab. Juku nimelt tõlgendab kõiki oma tegusid saatuse tahtena, neid nõnda tagantjärele õigustada proovides. Jukust kui märtrist räägib jutustaja iroonilises võtmes ka pärast seda, kui Juku Saksa okupatsiooni ajal vangistatakse ja ta vanglas sureb: „Aga kuri aeg valis ta välja märtri, kelleks ta aga ametlikult ei saanud, kuigi ta selleks oma sisemiselt olemuselt oleks võinud sobida“ (samas, 191). Enne kui jutustaja hakkab mängima kujutlusega, mis sai Jukust pärast tema surma, pöördub ta iroonilise selgitusega lugeja poole: „Jutustan lühidalt ning kainelt seda, mis ma ise vahenditult tean, fantaasiat abiks võtmata ja tegemata oletusi, kuidas see oleks võinud olla“ (samas, 191). Iroonia peitub aga selles, et jutustaja kinnitab oma jutustuse n-ö tõesust, kavatsedes rääkida asjadest, mida ei saa keegi „vahenditult“ teada, teisisõnu sellest, mis juhtub inimesega pärast tema surma. Taas osutab jutustaja irooniliselt Jukule kui märtrile, kui kirjeldab tema laiba äraviimist koos kahe röövliga, vihjates seeläbi Jeesuse ristisurmale. Irooniline on ka jutustaja kokkuvõtte Juku elust: „Ja üldse, kui maisest kestast irdunud hinged võiksid omada veel inimlikke tundeid, oleks see nende elu kõige sügavam elamus – neile selguks selle illusiooni tühisus, mille nimel ja jaoks nad kogu eluaja on pingutanud. Nad näeksid, kuidas nende surmaga palju nende elust kohe kiiresti põrmuks saab, kuidas see naeruväärselt tühine on olnudki, hoolimata suurtest ning õõnsatest sõnadest, mida matuste puhul lausutakse“ (samas, 192). Ehkki jutustaja räägib surmast kõneldes hingedest üldiselt, on lugeja jaoks selge, et ta peab silmas just Jukut, kelle elu sügavaimaks elamuseks võinuks olla mõistmine, et see oli läbinisti ja naeruväärselt tühine.

6. KOKKUVÕTE

Eesti kirjandusloos on Bernard Kangro vaieldamatult erandlik autor: oma elu sündmusi ja iseennast nii järjekindlalt igas žanris – luuletustes, romaanides, novellides, näidendites, esseedes ja mälestustes – jäädvustades kirjutas ta ennast eri tegelaste ja jutustajate kaudu sisse oma teostesse ja seeläbi ka eesti kultuurimällu. Ühelt poolt võib seda mõista kui romantilise subjekti lakkamatut iha iga oma eluseiga esteetilise põlistamise järele, teiselt poolt aga võib selle põhjusteks pidada Kangro isiklikku traumat, mida oli turvalisem väljendada kirjanduslikus loomingus kui mälestustes või autobiograafias, ja tema staatust eksiilkirjanikuna. Kaevudes isiklikku minevikku, mis saab alguse romaaniga „Sinine värav“ (1957), jõuab Kangro Tartu-romaanide tsükli välja kollektiivse mälu kihtideni, mis muudab olulisel viisil seda, kuidas kirjanik iseenda elu mäletab ja ennast tagantjärele kujutab, nagu ka nende romaanide poeetikat tervikuna.

Käesolevas töös uurisin Kangro mäluromaanide („Sinine värav“ 1956, „Jäälätteid“ 1958, „Emajõgi“ 1961, „Tartu“ 1962, „Kivisild“ 1964, „Must raamat“ 1965, „Keeristuli“ 1968, „Joonatan, kadunud veli“ 1971 ja „Puu saarel on alles“ 1973), novelli „Kummitused“ (1987) ning käsikirja jäänud näidendi „Kohtumine vanas majas“ (1979) põhjal seda, kuidas autor neis teostes ühtaegu nii isiklikku kui ka rahvuslikku minevikku kujutab, kordab ja läbi töötab. Mälu ja mäletamise temaatika on seotud kahe teise töös keskse mõiste – *romantilise subjekti* ja *traumaga*. Romantilise subjektina käsitasin siinses töös nii Kangrot kui autor-isikut, keda eristasin Bahtini uurimusele „Autor ja peategelane esteetilises tegevuses“ toetudes autor-loojast ehk tekstuaalsest autorist, ja Kangro romaanide autobiograafilisi peategelasi. Mõiste *trauma* tähistab siinses töös ajaloolist traumat: nii Kangro biograafia kui ka tema omaeluloolise loomingu kontekstis hõlmab see Teise maailmasõja aastatest pärit läbielamisi, 1944. aastal eestlaste suurpõgenemise ajal kogetut, eksiili algusaegade kohanemisraskusi kui ka okupatsiooniaastate vägivalda kodumaal.

Romaanis „Sinine värav“ on esiplaanil autobiograafilise peategelase trauma ja tema mäletamisprotsess, teisisõnu see, kuidas on omavahel seotud trauma väljaelamine ja nostalgia. Nagu Kangro, nii viib ka romaani peategelase Ants Kibese põgenemisteedkond ta 1944. aasta sügisel läbi Soome Rootsi, kus ta elab valenime all ja võõra identiteediga, olles seega sümboolselt lahti öelnud oma minevikust ja püüdnud endas alla suruda nii nostalgilised kui ka traumaatilised mälestused. Ent juhuslik sündmus ja sellega liituv tahtmatu, lõhnaaistingu põhjustatud mälestus käivitavad peategelase trauma väljaelamisprotsessi, mille käigus tõuseb see tahtmatuna esile kerkinud mälestus korduvalt peategelase mällu. Nostalgilisi mälupilte kirjeldatakse romaanis äärmise detailsuse ja varjundirikkusega: need on peategelase isiklikud mälumaastikud, kus valitseb täiuslik harmoonia ja idüll. Nostalgilistel mälestustel „Sinises väravas“ on selgelt lunastav mõõde: peategelasele mõjuvad need teraapiliselt ja võimaldavad ühtlasi ligipääsu talle minevikus osaks saanud traumaatilistele kogemustele.

Tartu-romaanide tsükli lisanduvad tegelaste mäletamisprotsessi ja mälestuste kirjeldustele muutuva identiteediga kursiivjutustaja omad. Kursiivjutustaja esitleb end lugejale kujutatavate sündmuste vahetu osalisena, rõhutades seeläbi jutustamis- ja mäletamisprotsessi kattuvust. Tsükli avaromaanil „Jäälätteid“ on kaks autobiograafilist peategelast – Naatan Üirike ja Benno Maran. Romaani esimeses osas on meenutajateks nii kursiivjutustaja, kes esitleb end lugejale Bennona, kui ka Naatan, teises osas lisandub neile Benno kui tegelane. Autobiograafiliste peategelastena on Naatan ja Benno romantilised peategelased, seega Bahtini uurimuse kohaselt peategelased, kelle autor on võtnud oma valdusesse, esitades nende suu läbi omaenda mõtteid ja mälestusi. Nii Naatani kui ka Benno nostalgilised mälestused on seotud kodukoha ja selle loodusega, pakkudes lohutust kõige trööstitumatenäivatel hetkedel. Üks neist, Naatani mälestus kodukohas mäe seest välja voolanud jäälätetest, tõuseb ühtlasi romaani tuumsümboliks, mis tähistab nii nostalgilisi mälestusi, mälestuste kaudu taas elustuvat aega kui ka hingejõudu ja vaimset pürgimust, rõhutades mäletamise protsessuaalsust ja dünaamikat.

Järgmistes Tartu-romaanide tsükli teostes („Emajõgi“, „Tartu“, „Kivisild“, „Must raamat“ ja „Keeristuli“) muutuvad nii mäletamise tähendus, poeetiline võttestik, millega meenutatavat aega – Teise maailmasõjale eelnenud aastaid ja sõjaaega – kujutatakse, kui ka autori ja peategelaste suhted. Mäletamise muutunud tähendusest tsükli annab kõigepealt märku tegelane, kes tundub justkui külaline tulevikust. Nimelt kohtab Benno tsükli teises romaanis „Emajõgi“, mille tegevusajaks on 1937. aasta, Verner Taklajat, kes meenutab talle oma läbielamisi, kui ta Siberist kodumaale naasis. Veelgi enam toonitab seda muutumist kursiivjutustaja pihtimuslik sisekõne tsükli esimese triloogia viimases romaanis „Tartu“, kus ta tunnistab, et Berliini pommitamist kujutades tabas teda enneolematu mälestuste ja kujutluste tulv, mis muutis ta pikaks ajaks füüsiliselt jõetuks ja loomevõimetuks. Moraalsel eesmärgil ehk hukkunute ja hukatute nimel tunnistamist tematiseerivad nii selles kui ka ülejäänud Tartu-romaanide tsükli kursiivjutustaja mõtisklused ja arutlused minevikus toimunud sündmuste ning oma meenutamisprotsessi üle, aga ka tunnistuse andmise raskustega seotud pihtimused.

Moraalset tunnistust, mis ilmneb kursiivjutustaja tekstis, kannab arusaam, et minevikus aset leidnud kannatuste mäletamise puhul ei ole kõige tähtsam kangelaste ja reeturite kindlaksmääramine ning neile moraalse hinnangu andmine, vaid erisuguste minevikuversionide nähtavaks tegemine. Kursiivjutustaja tunnistuse eesmärgiks on näidata, et ühe, tõese minevikuverisooni väljavalimine ei ole moraalse tunnistuse raames võimalik ega ka vajalik. Moraalse tunnistajana ei ole kursiivjutustaja eesmärgiks seega pakkuda lugejale ühemõttelisi hinnanguid minevikus toimunu kohta ega mugavaid samastumisvõimalusi ühegi tegelasega, vaid, vastupidi, muuta need tema jaoks võimatuks. Poeetiliselt väljendub see kursiivjutustaja ja tekstisisese jutustaja ironias, mille eesmärgiks on osutada ohvri kategooria problemaatilistele aspektidele rahvusliku mälu kontekstis. Lisaks kursiivjutustajale tõlgendasin moraalsete tunnistajatena ka Tartu-romaanide tsükli tegelasi. Tsükli teise triloogia teises

romaanis „Must raamat“ esile tulev moraalne tunnistus hõlmab seega lisaks kursiivjutustaja tunnistusele ka tunnistamis- ja mälestamisstseene, kus autobiograafiline peategelane Benno ja näitekirjanik Joosua Iibus mälestavad ja leinavad hukkunud või hukatud lähedast. Väitsin, et just neis stseenides, kus Bennol on võimalik kujutleda ka iseenda surma, õnnestub autor-loojal eemalduda oma peategelasest, luua temaga eetiline suhe ja teostada peategelane esteetilise tervikuna.

Tartu-romaanide tsükli kursiivjutustaja ja romantiliste peategelaste Benno ning Naatani mäletamisprotsessi pidurdajaks on melanhoolia. Freudi seletuse järgi on melanhoolia ajendiks armastusobjekti surm või temast ilmajäämine, Bennot aga ei muuda melanhoolseks niivõrd katkenud suhted naistegelastega, kuivõrd Teise maailmasõja puhkemine ning sellele järgnevad Nõukogude ja Saksa okupatsioon, mil piiratakse olulisel määral nii inimeste tegutsemis- kui ka väljendusvabadust. Eriti teravalt tunnetab neid piiranguid Benno kui romantikust idealist, kes on pidanud vabadust oma senise elu kõige enesest-mõistetavamaks osaks. Melanhooliat väljendavad Tartu-romaanide tsükli ka allegoorilised stseenid, kus Teist maailmasõda mõtestatakse äärmise kannatuse, kurbuse ja kaotamineku kogemuste kaudu. Ühelt poolt annavad need allegoorilised stseenid aimu autor-isiku väljaelamisprotsessi ajalisest ulatusest ja dünaamikast, teiselt poolt aga seiskavad need jutustuse lineaarse aja, et lugeja saaks mõtiskleda minevikus kannatusi ja kurbust põhjustanud hetkede üle, mille allegoorilised stseenid esteetiliselt mõjusate piltidena nähtavaks teevad ja taas ellu äratavad.

Moraalse tunnistusena Kangro loomingus tõlgendasin ka käsikirja jäänud näidendit „Kohtumine vanas majas“ (1979). Näidendi tegelased, Elberite pere liikmete hinged, kes tulevad hingede ööl inimeste kujul taas kodutallu, on Teise maailmasõja aastate ja neile järgnenud okupatsiooni aja vahetud tunnistajad. Olles ise kannatusi kogenud, kehastavad nad moraalseid tunnistajaid, nagu Avishai Margalit seda mõistet on määratlenud. Oma tunnistuse minevikus toime pandud kuritegudest annab iga pere liige peategelasele, eksiilist kodumaale naasnud perepojale Teodor Elberile, kes empaatilise adressaadina hoidub eetilistest hinnangutest, leinates oma hukkunud lähedasi. Moraalse tunnistajana on teiste pereliikmete hulgas erandlik tegelane Enda, kes piinamise ja vägistamise tagajärjel kaotab mälu. Kuigi Enda ei saa talle enne surma osaks saanud kannatustest sõnadega teada anda, teeb ta seda oma keha kaudu, mis kannab füüsilise alandamise ja häbistamise märke. Teo aga ei täida taas kodus viibides ainult ärakuulaja ja oma lähedaste tunnistuse andmise protsesside suunaja rolli, vaid püüab oma lähedasi ka lepitada. Elberite pere liikmed on vaenujalal omavahel vastuolus olevate tunnistuste tõttu, sest iga tunnistus pakub minevikus toimunud sündmustele erineva tõlgenduse. Teol oma lähedaste lepitamine ei õnnestu, kuid just selle ebaõnnestumise kaudu avaneb Kangro näidendi tähendus moraalse tunnistusena.

Moraalse tunnistusena kinnitab Kangro näidend, et minevikus toime pandud tegude hindamine moraalse puhtuse põhimõttest lähtudes ei vii meid lähemale arusaamisele minevikust, mis oleviku vaatepunktist näib vastuoluline ja

mõistetamatu, küll aga aitab minevikus toimunud ja kogu rahvust puudutanud traagilisi sündmusi mõista erinevate tunnistajate lugude dialoogi asetamine. Sel viisil teeb Kangro näidend nähtavaks põhjused, mis takistavad kirjanikul kui eetilisel subjektil rahvuse mineviku kohta ühtse, mälestuste vahelisi vastuolusid tasandava ja lepitava jutustuse loomist.

Isikliku mineviku läbitöötamise ning nostalgia ja leina vahelisi seoseid käsitlesin Kangro Joonatani-triloogia esimese romaani „Joonatan, kadunud veli“ ja viimase romaani „Puu saarel on alles“ põhjal. Neis romaanides kujutab Kangro autobiograafilise peategelase Joonatani püüdlusi ületada traumaatilise minevikuga silmitsi seismise põhjustatud kordamissund, mida romaanis signaaliseerivad peategelase nostalgilised mälestused. Sellised mälestused aga on samal ajal peategelase jaoks ka sillaks tema oleviku „mina“ ja mineviku „mina“ vahel, keda tal on raske meenutada. Niisiis on nostalgia neis romaanides ühelt poolt küll peategelase trauma sümptom, kuid teiselt poolt toimib, nagu näitasin ka romaani „Sinine värav“ peategelast analüüsides, peategelase jaoks teraapilisena, kergendades tema mineviku läbitöötamisega kaasnevat leinatööd. Joonatani leinatöö puhul on oluline isa surma asjaolude selgitamine ja tema haua otsimine. Emaga seoses rõhutab Kangro romaanis „Puu saarel on alles“ nostalgia lunastavat mõõdet: enese kui ellujääja süütundest aitab Joonatanil üle saada nostalgiline mälestus emast. Nostalgia intrapersonaalse tasandi kõrval tuleb Kangro romaanides Joonatani ja tema klassivendade ühiste meenutuste kaudu esile nostalgia interpersonaalne tasand. Joonatan kui vabast maailmast saabunu kehastab klassivendade silmis kõike endist, vallandades neis pikki aastaid vaid iseendale hoitud mälestused. Ühise meenutamise käigus loob Joonatan koos oma klassivendadega mäluruumi, milles liikumine kinnitab tema identiteeditunnet ja annab talle vabaduse kujutleda, et asendada alla surutud, ebamääraseks muutunud või lõplikult kuhtunud mälestused. Kui kodumaale jõudes on Joonatani peamiseks küsimuseks „Kes ma olin?“, siis mälutöö käigus saab selleks küsimus „Kuidas ma elama hakkan?“

Siinses töös vaatluse all olnud Bernard Kangro Teise maailmasõja järel eksiilis ilmunud teosed on mälusündmused, mille mõjujõud tuleneb nende omaeluloolisest ehk tunnistuslikust mõõtmest, rikkalikust ja omanäolisest poetikast ning temaatilisest raskuskeskmest. Valgustades neis teostes nii isikliku kui ka vahendliku mälu abil läbi eestlaste traumaatilist lähiminevikku – Teise maailmasõja aastaid ja sõjajärgset aega, 1944. aasta suurpõgenemist ja nõukogude okupatsiooni aastaid –, pöörab Kangro erilist tähelepanu mäletamise, nostalgia ja melanhoolia mitmetahulistele suhetele, aga ka eetilistele väljakutsetele, millega nii trauma all kannataval üksikisikul kui ka kogukonnal tuleb oma minevikku mäletades silmitsi seista. Kangro teoste põhjal võib järeldada, et trauma puhul on mäletamine lahutamatult seotud unustamisega: traumeeritud subjektile ilmutab minevik end sageli tahtmatute mälestustena, n-ö ette hoiatamata ja kordudes, ning fragmentaarselt, üksikute mälukildudena, mille ajaline loogika on segi paisatud. Ka kõigis siinses töös käsitletud teostes peegelduvad need trauma all kannatava subjekti mäletamisele iseloomulikud ilmingud, seda nii teoste temaatilisel ehk mäletamisprotsessi ja mälestuste

kujutamise tasandil kui ka struktuuri tasandil. Asetades Kangro sõjajärgse loomingu autori biograafia ja tema teiste omaelulooliste tekstide – kirjanduslooliste esseede, kirjavahetuste, mälestuste ja päeviku – taustale, võib väita, et kirjanikule ei anna mineviku mäletamiseks ja kujutamiseks põhjust üksnes hirm selle ees, et unustusse vajub ilus ja helge, vaid ka hirm selle ees, et uneneb see, mille meenutamisest hoiduda püütakse. Ometi võib Kangro teoste tegelaste ja tema enda kui autori näitel kinnitada, et psüühiliselt rebestavate sündmuste mäletamine ehk mälutöö on vajalik, sest annab vabaduse need jälle unustada: kui mõni alla surutud sündmus on kord mälus ellu äratatud ja kogemusena omaks võetud, võib mäletaja sellest lahti lasta ja jõuda selle kaudu, vähemalt mõneks ajaks, minevikuga rahu sõlmimiseni.

KIRJANDUS

- Adamson, Jaanus 2015. Mäluravi. – Freudi häda. Kirjutisi 2004–2013. Tartu: EYS Veljesto kirjastus, lk 24–37.
- Adson, Artur 1937. Kolm kogu värsse. – Vaba Maa, 11. det.
- Alsen, Eberhard 2000. Introduction. – The New Romanticism. A Collection of Critical Essays. Ed. by Eberhard Alsen. New York and London: Garland Publishing, Inc., lk 1–28.
- Alver, Betti 1936. Tolm ja tuli. Tartu: Eesti Kirjastuse Kooperatiiv.
- Annist, August 2011. Muinsusromantika osast Eesti arengus. – Noorusmaa. Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 111–130.
- Annus, Epp 1997. Eesti romaani narratiivseid mudeleid. A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse“ ning B. Kangro Tartu-romaanide näitel. – Klassika ja narratiivsus. Tammsaarest Kangroni. (oxymora, 1). Toim Jaan Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 11–58.
- Annus, Epp 2001. Pagulasproosa. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, Eesti Kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 501–520.
- Annus, Epp 2002. Kuidas kirjutada aega. (oxymora 5). Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Anonüümne autor 2004. Naine Berliinis. Päevikumärkmed 20. aprillist 22. juunini 1945. Tlk Heli Mägar. Tallinn: Tänapäev.
- Aspel, Aleksander 1938. Bernard Kangro „Vanad majad“. – Looming, nr 2, lk 237–238.
- Aspel, Aleksander 2000. Betti Alveri „Tolm ja tuli“. – Kirjad Pariisist. Koost Külliki Vulf. Tartu: Ilmamaa, lk 267–273.
- Assmann, Aleida 2006. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck.
- Assmann, Jan 2012. Kollektiivne mälu ja kultuuriline identiteet. Tlk Kalle Hein. – Akadeemia, nr 10, lk 1775–1786.
- Bahtin, Mihhail 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. Tlk Pärt Lias. – Valitud töid. Tallinn: Eesti Raamat, lk 44–171.
- Bahtin, Mihhail 2000 = Михаил Бахтин, Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука.
- Bakhtin, M. M. 1990. Author and Hero in Aesthetic Activity. – Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin. Ed. by Michael Holquist, Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, lk 4–256.
- Barthes, Roland 2002. Autori surm. Tlk Marek Tamm. – Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost Marek Tamm. Tallinn: Varrak, lk 117–125.
- Beekman, Vladimir 1960. Sügis Rootsi kuningriigis. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Beiser, Frederick C. 2003. The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter 2009. The Origin of German Tragic Drama. Tlk John Osborne. London, New York: Verso.
- Berlin, Isaiah 1999. The Roots of Romanticism. Ed. by Henry Hardy. London: Chatto & Windus.
- Bloom, Harold 2004. Romantiline luule. – Vikerkaar, nr 7–8, lk 142–150.
- Bowra, Maurice 2004. Romantiline kujutlus. – Vikerkaar, nr 7–8, lk 151–167.

- Brison, Susan J. 1999. Trauma Narratives and the Remaking of the Self. – Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. Ed. by Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, lk 39–54.
- Brix, Michel 2004. Nerval and the Orient of Books. – Eastern Voyages, Western Visions. French Writing and Painting of the Orient. Ed. by Margaret Topping. Oxford and Bern: Peter Lang, lk 149–166.
- Brodsky, Joseph 1996. The Condition We call Exile, or Acorns Aweigh. – On Grief and Reason. Essays. New York: Farrar, Straus, Giroux, lk 22–34.
- Caruth, Cathy 1996. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Castle, Gregory 2013. The Literary Theory Handbook. Chichester: Wiley Blackwell.
- Cobb, Noel 1992. Archetypal Imagination. Glimpses of the Gods in Life and Art. Hudson: Lindisfarne Press.
- DeLong, Anne 2012. Mesmerism, Medusa, and the Muse. The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity. Lanham: Lexington Books.
- Derrida, Jacques 2001. The Work of Mourning. Ed. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Dessingué, Alexandre, Jay M. Winter 2015. Introduction. Remembering, Forgetting and Silence. – Beyond Memory. Silence and the Aesthetics of Remembrance. Ed. by Alexandre Dessingué, Jay M. Winter. London: Routledge, lk 1–12.
- Eliot, T. S. 1973. Traditsioon ja individuaalne talent. – Valik esseid. (Loomingu Raamatukogu, nr 20/21). Tlk Jaak Rähesoo. Tallinn: Perioodika, lk 11–19.
- Ennus, Katrin 2005. Kunst kui mäss, kohanemine ja kohandaja Heiti Talviku ja Betti Alveri luules. – Kohanevad tekstid. Koost, toim Virve Sarapik, Maie Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 69–79.
- Epner, Luule 1991. Märkmeid ruumipoetikast Bernard Kangro näidendeis. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 334–340.
- Erll, Astrid 2004. Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist ... und zu welchem Ende...? – Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Herausg. von Ansgar Nünning und Roy Sommer. Tübingen: Gunter Narr Verlag, lk 115–128.
- Erll, Astrid 2011. Memory in Culture. Trans. by Sara B. Young. Basingstoke, New York: Palgrave MacMillan.
- Etkind, Alexander 2013. Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford: Stanford University Press.
- Ewence, Hannah 2013. Memories of suburbia. Autobiographical fiction and minority narratives. – Memory and History. Understanding Memory as Source and Subject. Ed. by Joan Tumblety. London and New York: Routledge, lk 160–176.
- Felman, Shoshana 1992. Education and Crises, Or the Vicissitudes of Teaching. – Shoshana Felman, Dori Laub, Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York and London: Routledge, lk 1–56.
- Foucault, Michel 2000. Mis on autor? Tlk Katre Talviste. – Vikerkaar, nr 11–12, lk 156–172.
- Freud, Sigmund 1989. Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. – Studienausgabe. Ergänzungsbänd. Schriften zur Behandlungstechnik. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, lk 207–215.
- Freud, Sigmund 1993. Unser Verhältnis zum Tode. – Studienausgabe. Band IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, lk 49–60.

- Freud, Sigmund 2000. Sealpool mõnuprintsiipi. – Ahistus kultuuris. Sealpool mõnuprintsiipi. Tlk Krista Läänemets. Tallinn: Vagabund, lk 103–162.
- Freud, Sigmund 2006. Lein ja melanhoolia. Tlk Krista Räni. – Akadeemia, nr 1, lk 79–94.
- Gee, Sue 2000. The Country of Writing. – Literary Expressions of Exile. A Collection of Essays. Ed. by Roger Whitehouse. (Studies in Comparative Literature, 41). Lewiston: The Edwin Mellen Press, lk 9–29.
- Gilmore, Leigh 2001. The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Grabbi, Hellar 1999. Ants Oras. – Tulgu uus taevas. Mõtteid viiekümnest kirjanikust. Tallinn: Virgela, lk 174–180.
- Graves, Robert 2010. Kreeka müüdid I. Tlk Triinu Pakk. Tallinn: Tänapäev.
- Grünthal, Ivar 1959. Saatuse kaalul. – Mana, nr 1, lk 60–63.
- Grünthal, Ivar 1990. Rahvuskirjanduse mõiste ja kriteeriumid. – Kõnelusi rahvuskirjandusest. Konverentsi „Rahvuskirjanduse mõiste ja kriteeriumid“ materjale. 10. mai 1989. Toim Jaan Undusk, Piret Viires. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut, lk 14–17.
- Guyer, Sara Emilie 2007. Romanticism after Auschwitz. Stanford: Stanford University Press.
- Hakola, Outi; Sari Kivistö 2014. Introduction: Death in Literature. – Death in Literature. Ed. by Outi Hakola, Sari Kivistö. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, lk vii–xix.
- Hamsun, Knut 1986. Nälg. Müsteeriumid. Paan. Victoria. Tlk Henrik Sepamaa. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hemmings, Robert 2008. Modern Nostalgia. Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hennoste, Tiit 2009. Eluläheduselt rahvuslähedusele. Kirjandusideoloogiast tähistevahetuse aegu. II osa: rahvusliku kirjanduse märksõnad. – Urimusi 1920.–1930. aastate eesti kirjandusest. Koost Elo Lindsalu, toim Elo Lindsalu, Jaanus Vaiksoo. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 59–96.
- Hermerén, Göran 1992. Allusions and Intentions. – Intention and Interpretation. Ed. by Gary Iseminger. Philadelphia: Temple University Press, lk 203–220.
- Hiiu, Toomas 2009. *Alma mater* ja *femme fatale*. – Bernard Kangro, Jäälätteid. (Eesti lugu). Tallinn: Eesti Päevaleht, lk 307–317.
- Hiir, Erni 1938. Sihiteadlikkuse poole. – Varamu, nr 9, lk 1094–1103.
- Hollo, Maarja 2010. Meie saarelt Mnemosyne juurde. Saar kui omaelulooline kujund Bernard Kangro loomingus. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 5/6, lk 95–110.
- Hollo, Maarja 2013a. Eksiil, trauma ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas“. – Keel ja Kirjandus, lk 721–735.
- Hollo, Maarja 2013b. Nostalgia and Redemption in Bernard Kangro's Joonatan Novels. – Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma. Ed. by Gabriele Rippl, Philipp Schweighauser, Tiina Kirss, Margit Sutrop, Therese Steffen. Toronto: University of Toronto Press, lk 279–296.
- Hollo, Maarja 2014a. Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmsõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 13, lk 113–133.
- Hollo, Maarja 2014b. Varemed ja aiad. Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Keel ja Kirjandus, nr 11, lk 809–825.
- Hollo, Maarja 2014c. Mõnest elulookirjutuse aspektist Bernard Kangro romaanides „Kuu päeva“ ja „Seitsmes päev“. – Kirjanduspärand kultuuriloos. Artikleid ja

- uurimusi 2008–2014. Koost M. Laak, S. Olesk, toim K. Labi. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk 105–127.
- Hollo, Maarja 2015. Kust on kirjaniku koht? Bernard Kangro „Taeva võtmed“ kui kunstnikuromaan. – *Looming*, nr 6, lk 861–874.
- Holquist, Michael 1990. Introduction: The Architectonics of Answerability. – *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. by Michael Holquist, Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, lk ix–xlix.
- Hubel, Eduard 1932. Kirjanduse ühiskondlikust ülesandest. – *Kunst ja Kirjandus*, 24. oktoober.
- Illbruck, Helmut 2012. *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ivask, Ivar 1960. Bernard Kangro – ajatu mälestuse luuletaja. – Bernard Kangro, *Ajatu mälestus*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 5–38.
- Ivask, Ivar 1965. The Main Tradition of Estonian Poetry. – *Estonian Poetry and Language. Studies in Honor of Ants Oras*. Ed. by Viktor Kõressaar, Aleksis Rannit. Stockholm: Vaba Eesti, lk 256–298.
- Ivask, Ivar 1973. *Baltic Literatures in Exile: Balance of A Quarter Century*. – *Baltic Literature and Linguistics*. Ed. by Arvids Ziedonis, Jaan Puhvel, Rimvydas Šilbajoris, Mardi Valgemäe. Columbus: The Ohio State University, lk 3–19.
- Ivask, Ivar 1978. Elukogu. Valitud luulet 1958–1978. Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Ivask, Ivar; Ants Oras 1997. Akadeemia kirjades. Ants Orase ja Ivar Ivaski kirjavahetus 1957–1961. Koost Sirje Olesk. Tartu.
- Janes, Regina 2005. *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*. New York and London: New York University Press.
- Judt, Tony 1994. Minevik on teine maa. Poliitilised müüdid sõjajärgses Euroopas. Tlk Jaan Isotamm. – *Akadeemia*, nr 8, lk 1644–1672.
- Järv, Ants 1991. Väliseestlaste teater ja draama. Tartu: Tartu Ülikool.
- Kaelas, A. 1936. Bernard Kangro. – *Vaba Maa*, 6. juuni.
- Kaiser, David Aram 2004. *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaljundi, Linda 2009. Eesti lugu: Bernard Kangro „Jäälätted“. – *Eesti Päevaleht*, 6. märts.
- Kaljundi, Linda 2013. Väljatung kui väljakutse. Eesti viikingiromaanid ja mälupoliitika 1930. aastatel. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8–9, lk 623–644.
- Kalmo, Hent 2009. Kohustus mäletada, kohustus unustada. – *Vikerkaar*, nr 10/11, lk 109–120.
- Kangro, Bernard 1952. Maailm on mu kujutus. – Kirjanikult lugejale. Koguteos kahekümne autorilt. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 34–38.
- Kangro, Bernard 1956. *Taeva võtmed*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1957. *Sinine värav*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1958. *Jäälätted*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1961a. Tuumale lähemale. Ants Orase esseevalimikku lugedes. – *Tulimuld*, nr 4, lk 314–316.
- Kangro, Bernard 1961b. *Emajõgi*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1962. *Tartu*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1963a. Gustav Suits ülikooli kateedris. – *Tulimuld*, nr 4, lk 228–237.
- Kangro, Bernard 1963b. *Kivisild*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1965a. *Must raamat*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.

- Kangro, Bernard 1967a. Mõtisklusi tähetunnil. Kammissseppadest, arbujustest ja teistest. – Tulumuld, nr 2, lk 67–82.
- Kangro, Bernard 1968. Keeristuli. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1971. Joonatan, kadunud veli. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1974. Luulest, poetikast ja luuletustest. – Eesti kool. Eesti Gümnaasiumiõpetajate Ühingu Aastaraamat. Ed. by J. Ungerson. Stockholm, lk 73–88.
- Kangro, Bernard 1981. Arbujad. Märkmeid, mälestusi, mõtisklusi. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1983a. Sõnake saateks, teine soovitus. – Arbujuste kaasaeg. Märkmeid, mälestusi, mõtisklusi. II köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 5–8.
- Kangro, Bernard 1983b. Literaadilisandikuna ja noore häitsmemehena Tartus. – Arbujuste kaasaeg. Märkmeid, mälestusi, mõtisklusi. II köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 117–136.
- Kangro, Bernard 1987a. „Üle maa, üle vee viib ränduri tee...“ Hajapilte muutlikust ajast ja August Annistist kahe kohtumise vahel. – Häitsmemehi ja pärlipüüdjaid. Teine köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 126–142.
- Kangro, Bernard 1987b. Kaugemale, kaugemale avaruse täheplejaadide alla... – Häitsmemehi ja pärlipüüdjaid. Teine köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 81–90.
- Kangro, Bernard 1987c. Kummitused. – Sinised mesilased. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 127–134.
- Kangro, Bernard 1990. Kogutud luuletusi. Aastaist 1927–1989. I köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1991. Kogutud luuletusi. Aastaist 1927–1989. II köide. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1998. Üks sündmusteta suvi. Tartu: EÜS Veljesto Kirjastus.
- Kangro, Bernard; Karl Ristikivi 2006. Kirjad romaanist. 31 kirja aastaist 1966–1977. Tallinn: Varrak.
- Karjahärm, Toomas; Väino Sirk 2001. Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1917–1940. Tallinn: Argo.
- Kirss, Tiina 2002. Põgenemine ja trauma. – Looming, nr 12, lk 1870–1880.
- Kirss, Tiina 2014. Kirjaniku maapagu: eksiili rõõmust ja vaevast. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 13, lk 9–29.
- Koopman, Emy 2010. Reading the Suffering of Others. The Ethical Possibilities of „Empathic Unsettling“. – Journal of Literary Theory, No. 4, Vol. 2, lk 235–252.
- Krull, Hasso 1990. „Absurdne aeg“ ja kolm surma. Ühest Bernard Kangro luuletsüklist. – Akadeemia, nr 3, lk 530–537.
- Kruus, Oskar 2003. Bernard Kangro. Elukäik ja looming. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kurvet-Käosaar, Leena 2000. „Naistega juhtus teisi asju“: Teine maailmasõda, vägivald ja rahvuslik identiteet Käbi Laretei teoses „Mineviku heli“ ja Agate Nesaule teoses „Naine merevaigus“. – Ariadne Lõng, nr 1/2, lk 84–96.
- Kurvet-Käosaar, Leena 2010. Mõistete rägastikus: autobiograafiast omaelulookirjutusele. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 5/6, lk 7–19.
- Kärner, Jaan 1935. Rahvusest kirjanduses ja rahvuskirjandusest. – Looming, nr 3, lk 286–291.
- Laanes, Eneken 2009. Lepitamatud dialoogid: subjekt ja mälu nõukogudejärgses eesti romaanis. (*Dissertationes Litterarum et Contemplationis Comparativae Universitatis Tartuensis*, 9). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Laanes, Eneken 2016. Autobiograafia ja enesekirjutus Rousseau’st Gide’ini. – Vikerraar, nr 1/2, lk 156–164.

- LaCapra, Dominick 1998. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- LaCapra, Dominick 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Lange, Anne 2004. *Ants Oras*. (Eesti Kirjanikke). Tartu: Ilmamaa.
- Lejeune, Philippe 2010. Autobiograafiline leping. *Tlk Tanel Lepsoo*. – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 5/6, lk 196–223.
- Lejeune, Philippe 1989. *On Autobiography*. Ed. by Paul John Eakin, trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Leys, Ruth 2000. *Trauma. A Genealogy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Liivamets, Maire 1998. Emajõe le mõeldes. – *Keel ja Kirjandus*, nr 12, lk 856–858.
- Liiv, Toomas 1989. Bernard Kangro kirjanikuna. – *Looming*, nr 1, lk 111–122.
- Lill, Anne 2004. Tragöödialeksikon: teemad ja tegelased antiikkreeka teatris. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Loog, Alvar 2010. Kala hakkab mädanema peast, teatrilavastus dramaturgiast. – *Sirp*, 3. dets.
- Lotman, Rebekka 2011. Bernard Kangro sonetipoeetika. – *Keel ja Kirjandus*, nr 2, lk 81–95.
- Lukas, Liina 2006. Novalis ja romantiline sümfilosoofia. – *Sirp*, 1. dets.
- Luks, Leo 2014. Eesti kirjanduse kadunud kodu. – *Keel ja Kirjandus*, nr 10, lk 729–747.
- Malpas, Simon 2015. *Historism*. – *Kriitilise teooria käsiraamat*. Koost Simon Malpas ja Paul Wake. *Tlk Marilyn Lips*. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 97–113.
- Margalit, Avishai 2004. *The Ethics of Memory*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Merilai, Arne 1990. Bernard Kangro hiline lüroepika. – Bernard Kangro 80. sünnipäevale pühendatud ettekandekoosolek. Tartu, lk 6–9.
- Merilai, Arne 2011. Kangro perspektiivid. – *Vokimeister. Kriitilisi konstruktsioone 1990–2011*. (*Studia litteraria Estonica*, 11). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 586–596.
- Mihkelev, Anneli 2005. Vihjamise poeetika. (*Collegium Litterarum*, 19). Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Miłosz, Czesław 2014. *On Exile*. – Josef Koudelka, *Exiles*. London: Thames and Hudson, lk 4–9.
- Muru, Karl 1975. Ülevaatlükult eesti lüürikast aastail 1930–1940. – *Vaateid kolmest aknast*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 165–226.
- Muru, Karl 2001 [1971]. Ühe nooruslüürika vaatlusi. – *Luuleseletamine*. Koost Peeter Olesk, toim Urmas Tõnisson. Tartu: Ilmamaa, lk 157–187.
- Muru, Karl 2003. Betti Alver. Elu ja loominguga lugu. (Eesti Kirjanikke). Tartu: Ilmamaa.
- Mägi, Arvo 1955. Kaksikümne aastat arbujaid. – *Tulimuld*, nr 6, lk 326–333.
- Mägi, Arvo 1990. Bernard Kangro. – *Tulimuld*, nr 4, lk 193–201.
- Mägi, Arvo 2001. Mis meelde on jäänud. Episoodid ja meeolulised. Tartu: Ilmamaa.
- Neumann, Birgit 2010. *The Literary Representation of Memory*. – *A Companion to Cultural Memory Studies*. Ed. by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter, lk 333–343.
- Neumeyer, Harald 2004. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. (Diskursanalyse, *New Historicism*, „Poetologien des Wissens“). Oder: Wie Aufgeklärt ist die Romantik? – *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Herausg. von Ansgar Nünning, Roy Sommer. Tübingen: Gunter Narr Verlag, lk 177–194.

- Newman, Gail M. 1997. *Locating the Romantic Subject: Novalis with Winnicott*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nirk, Endel 1970. *Estonian Literature*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Novalis 2006. Aforisme ja fragmente. (Loomingu Raamatukogu, nr 19). Tlk Krista Räni. Tallinn: Kultuurileht.
- Oengo, Julius 1926. Tahkuna. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.
- Olesk, Sirje 1996. Arbujalikkus eesti luules. – Paar sammukest XIII. Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat. Toim Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 59–68.
- Olesk, Sirje (koost) 2000. Kirjad üle mere. Mart Lepiku kirjavahetus Julius Mägiste, Karl Ristikivi ja Bernard Kangroga. (Litteraria, 19). Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Olick, Jeffrey K. 2007. *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*. New York, London: Routledge.
- Oras, Ants 1935. Percy Bysshe Shelley ja tema luule. – Looming, nr 2, lk 209–218.
- Oras, Ants 1937a. Kirjanduslik situatsioon ja noorem luuletajate-põlv. Põhimõttelisi marginaale. – Akadeemia, nr 3, lk 180–186.
- Oras, Ants 1937b. Elulähedusest, eriti luules. – Akadeemia, nr 6, lk 397–404.
- Oras, Ants 1938. Saateks. – Arbujad. Valimik uusimat eesti lüürikat. Toim Ants Oras. Tartu: Eesti Kirjastuse Kooperatiiv, lk 279–292.
- Oras, Ants 1940. Eesti luule aastal 1939. – Eesti Kirjandus, nr 2, lk 49–63.
- Oras, Ants 1956. Betti Alver luuletajana. – Betti Alver, Luuletused ja poeemid. Stockholm: Vaba Eesti, lk 7–33.
- Oras, Ants 1967. Fiction. – Ants Oras, Bernard Kangro, Estonian Literature in Exile. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 25–41.
- Oras, Ants 2009 [1936]. Eesti luule 1935. aastal. – Kriitiku külaskäik. Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 148–158.
- Parhomenko, Eduard 1994. Igavlevatele humanistidele. Situatsioone ja kompilatsioone Carl Schmittiga. – Vikerkkaar, nr 5, lk 55–63.
- Paukson, Harald 1938. Uue luuletajatepõlvkonna antoloogia. – Kunst ja Kirjandus. Päevalehe kaasanne, 24. juuli.
- Paukson, Harald 1940. Eesti luule 1939. aastal. – Varamu, nr 2, lk 193–203.
- Puik, Katrin 2009. Iroonia Heiti Talviku ja Betti Alveri luules. (*Dissertationes Litterarum et Contemplationis Comparativae Universitatis Tartuensis*, 8). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Raatma, Salme 1961. Akadeemiliste noorte ideaalid iseseisvusaja viimasel aastakümnel elus ja kirjanduses. – Eesti Naisüliõpilaste Selts 1911–1961. Stockholm: lk 155–166.
- Radstone, Susannah; Bill Schwarz 2010. Introduction. – Memory. Histories, Theories, Debates. Ed. by Susannah Radstone and Bill Schwarz. New York: Fordham University Press, lk 1–9.
- Raudsepp, E[rnst] 1938. Bernard Kangro. – Kevadik, nr 5, lk 85–86.
- Ricciardi, Alessia 2003. *The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film*. Stanford: Stanford University Press.
- Ricoeur, Paul 2004. *Memory, History, Forgetting*. Transl. by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ristikivi, Karl 1967. Bernard Kangro. Lühimonograafia. (Meie kirjanikke, 9). Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Ristikivi, Karl 1973. Neljast „Arbujast“. – Eesti keele ja kirjanduse aastaraamat I. Stockholm: lk 270–312.

- Ristikivi, Karl 1974. Joonatani armastus. – Tulimuld, nr 3, lk 161–163.
- Rähesoo, Jaak 2004. Segasus ja vaev on Kõivu maailma põhisisu. – Sirp, 3. dets.
- Said, Edward 2014. Mõtteid pagulusest. Tlk Maarja Pärtna. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 13, lk 211–222.
- Saks, Edg. V. 1936. Betti Alveriga vestlemas. – Looming, nr 2, lk 170–176.
- Saloul, Ihab 2007. Nostalgia. The Identification of the Nostalgic. – Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis. Ed. by Griselda Pollock. London, New York: I. B. Tauris, lk 120–137.
- Sarv, Vaike 2000. Setu itkukultuur. Tartu, Tampere: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Schiller, Friedrich 1961. Esseesid. Tlk Ülo Torpats. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Schlegel, Friedrich 1988. Werke in zwei Bänden. Erster Band. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Schmitt, Carl 1998. Politische Romantik. Berlin: Duncker & Humboldt.
- Scholem, Gershom 2014. On Lament and Lamentation. – *Jewish Studies Quarterly*, No. 21, lk 6–12.
- Schopenhauer, Arthur 1994. Elutarkus. Tlk Leo Anvelt. Tallinn: Kupar.
- Schütz, Johannes [Juhan Sütiste] 1934. Kirjanduse kriis – moodne muinasjutt. – *Kunst ja Kirjandus*, 12. märts.
- Semper, Johannes 1931. Elulähedusest ja vaimulähedusest. – *Looming*, nr 4, lk 415–424.
- Simion, George 1996. The Return of the Author. Ed. by James Newcomb. Evanston: Northwestern University Press.
- Smuul, Juhan 1959. Jäine raamat. Antarktise-reisi päevik. (Maailm ja Mõnda). Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Sommer, Lauri 2010. Lõuna-Eesti märgid Bernard Kangro loomingus. – *Sirp*, 5. nov.
- Steinby, Liisa; Tintti Klapuri 2014. The Acting Subject of Bakhtin. – Bakhtin and His Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism. Ed. by Liisa Steinby, Tintti Klapuri. London, New York, Delhi: Anthem Press, lk xi–xxiv.
- Sutrop, Urmas 2004. Eesti keele maailmapildist: meel, hing ja vaim. – *Mäetagused*, nr 24, lk 99–108.
- Sõgel, Endel 1958. Märkmeid eesti emigrantlikust kirjandusest. – *Keel ja Kirjandus*, nr 10, lk 577–588.
- Süvalep, Ele 1994. Dionüüsiline Alver. – *Vikerkaar*, nr 12, lk 51–57.
- Zaretsky, Eli 2015. Freud and Memory. – *Memory: A History*. Ed. by Dmitri Nikulin. Oxford: Oxford University Press, lk 275–279.
- Talvet, Jüri 2005. Maailmakirjandus Eestis. Vahendajad: nähtavuse ja nähtamatuse arhetüübid. – *Tõrjumatu äär*. Tartu: Ilmamaa, lk 333–371.
- Talvik, Heiti 1937. Luule ja elu. – *Akadeemia*, nr 1, lk 57–62.
- Tersites [Ilmar Laaban] 1940. Bernard Kangro: Reheahi. – *Eesti Noorus*, nr 2, lk 59–60.
- Tilleman, Erna 1939. Eesti luule pale a. 1938. – *Varamu*, nr 2, lk 195–202.
- Toimetus 1929. Lugejale. – *Kirjanduslik Orbiit*, 21. dets.
- Udam, Marie 2015. Vihjamise poetika Bernard Kangro Tartu-tsükli esimeses triloo-gias. Bakalaureusetöö.
http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/48777/Marie%20Udam_BA.pdf
 (21.03.2016).
- Uibopuu, Valev 1981. Arbujad ja muu mets. – *Tulimuld*, nr 3, lk 114–121.
- Vene, Ilmar 2010. Kahtlemisajastu kristlane. – *Inimesepoeg valgel laeval*. Uku Masing 100. Koost Arne Merilai. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu Ülikool, lk 372–439.

- Vickroy, Laurie 2015. *Reading Trauma Narratives. The Contemporary Novel and the Psychology of Oppression*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Viidang, Juhan 1969. Kirjanik, lugeja ja kriitik. Ääremärkmeid minevikust, olevikust ja tulevikust. – Tulumuld, nr 1, lk 48–55.
- Viiding, Paul 1937. Väikerahva kirjanduse täisealisusest ja riiklikust proteksionismist. – Looming, nr 9, lk 1013–1016.
- Voitk, E. J. 1937. Tundetoon on kainenunud...Kohtamine professor G. Suitsuga. – Vaba Maa, 23. okt.
- Wellek, René 1963. *Romanticism Re-examined. – Concepts of Criticism*. Ed. by Stephen G. Nichols, Jr. New Haven and London: Yale University Press, lk 199–221.
- Wernaer, Robert M. 1966. *Romanticism and the Romantic School in Germany*. New York: Haskell House.
- Wilson, Janelle L. 2005. *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Winter, Jay 2006. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven, London: Yale University Press.

KÄSIKIRJALISED ALLIKAD

- Kangro, Bernard 1946 = Bernard Kangro kiri Ramond Kolgale 26. aprillil 1946. – EKLA, f 337, m 5: 1, l 56–57.
- Kangro, Bernard 1965b = Bernard Kangro kiri August Annistile 15. oktoobril 1965. – EKLA, f 218, m 4: 29, l 2.
- Kangro 1967b = Bernard Kangro kiri Ants Orasele 9. veebruaril 1967 – EKLA, f 237, m 13: 8, l 96.
- Kangro 1979 = Bernard Kangro, Kohtumine vanas majas. – EKLA, reg 2011/114.
- Kangro 1983c = Bernard Kangro kiri Valmar Adamsile 6. aprillil 1983. – EKLA, f 344, m 20: 18, l 10.
- Kangro 2011 = Bernard Kangro, Tartu, mu arm. – EKLA, reg 2011/114.
- Oras, Ants 1966 = Ants Orase kiri Bernard Kangrole 20. juulil 1966. – EKLA, f 310, m 84: 1, l 107.

ARTIKLID

SUMMARY

The Romantic Subject, Memory, and Trauma in Bernard Kangro's Postwar Literary Works

In Tõnu Õnnepalu's novel *Paradise* (2009), the autobiographical narrator asserts: „Because, as you know: only through our remembering what was – all that is heavy and dark –, can we see how it is all kind, luminous, and light“. The majority of the postwar literary works of Bernard Kangro (1910–1994), who went into exile in Sweden in 1944, namely fourteen collections of poetry, seventeen novels, one collection of short stories, and one collection of plays, is borne by this Freudian recognition. This dissertation will not examine all of Kangro's oeuvre, but those works which I designate as novels of memory, along with the manuscript of the play *Meeting in the Old House* (1979) and the short story *Ghosts* from the collection *The Blue Bees* (1987). By Kangro's novels of memory, I mean his fifth novel written in exile, *The Blue Gate* (1957), and the following six-part cycle of Tartu novels (*Icy Springs* 1958, *The River Emajõgi* 1961, *Tartu* 1962, *The Stone Bridge* 1963, *The Black Book* 1965, and *Whirlfire* 1969), that critics have regarded as Kangro's major prose work. In addition, I explore the first and third novels of the Joonatan trilogy (*Joonatan, the Lost Brother* 1971, *The Tree on the Island Stands* 1973). In some chapters I make brief excursions into Kangro's poetry where one can find themes, motifs, and images similar to those in his novels.

The main theme in all of Kangro's novels of memory and his play *Meeting in the Old House* is the subject's preoccupation with both his personal past and the past of the whole nation. This concern is thematized by the narrator's and other characters' discussions about memory, remembering, and memories, as well as descriptions, with a Proustian richness of detail, of processes of remembering and memory pictures. On the basis of Kangro's texts one can show the ways in which the past becomes embodied in the present and lives on; the relations between historical trauma and nostalgia; how the bringing to consciousness of repressed memories takes place, and the influence this has on the remembering subject who continues to be in the clutches of the past; and finally, the meaning of remembering for someone else. Thus, in Kangro's novels of memory and his play *Meeting in the Old House* these thematics encompass both the enactment and working through of the personal past and ways of collective remembering, as well as nostalgia and melancholy, which are impediments to the process of remembering. In my study I approach the autobiographical protagonists of Kangro's novels, and Kangro himself as romantic subjects for whom possibility is a more important category than reality.

This doctoral dissertation has three goals. The first and broadest of them is to explain the meaning of the prose works of Bernard Kangro and their place in Estonian literary history and cultural memory from a 21st century perspective, considering the continued relevance of questions regarding World War II among historians, cultural studies specialists, and public discussions. Kangro

works with these questions throughout his novels, focusing on the meaning of memory both for an individual and for the nation. My second goal is to offer new angles and prospects for research on Kangro's oeuvre. These have been broadly outlined by Arne Merilai in his presentation at the conference „Bernard Kangro 100“ and in his article „Kangro's Perspectives“. In my dissertation, I go beyond to present specific research questions and topics, including several that are outside the framework of my study and that cannot be completely elaborated in a dissertation of this length. The third goal is to examine, through the filter of the short story *Ghosts*, the play *Meeting in the Old House*, and through Kangro's novels of memory, ways in which he simultaneously represents, repeats, and works through the personal and the national past. In these works the past is charged with traumatic events – the Second World War, fleeing the homeland and adjusting to exile. Indeed, trauma becomes a central term in my inquiry. Kangro's postwar poetry is also readable as trauma literature, but since this dissertation does not encompass Kangro's whole oeuvre, close analysis of his poetry is left to a future generation of Kangro researchers.

Methodologically the dissertation is based on a combination of the approach of new historicism and close readings of the texts to be analyzed. New historicism places value on the plurality of contexts, drawing upon the assumption that art or literature is meaningful and important for all of us only if there is a refusal to keep aesthetic expression apart from other modes of social and cultural communication. I discuss the Logomancers (Arbujad) and Kangro's works in the cultural, literary, and political contexts of his time, placing the objects of analysis in many different contexts simultaneously and situating them as follows: the Logomancers in the political and literary-political context of the 1930s; their poetry of the second half of the 1930s in the context of both the literature of their own time as well as romanticism; Kangro's prewar poetry in the context of the Logomancers' poetry, and Kangro's novels in the context of his life and his autobiographical texts.

The theoretical framework of the dissertation is composed of three philosophical inquiries and concepts drawn from memory and trauma studies. The philosophical point of view is represented by two studies situated close together in time – The German philosopher, jurist and political scientist Carl Schmitt's work *Political Romanticism* (1919), and Russian literary scholar Mikhail Bakhtin's unfinished essay *Author and Hero in Aesthetic Activity* (1979, written around 1920–1923); thirdly, I draw upon Israeli philosopher Avishai Margalit's *The Ethics of Memory* (2002). Schmitt's text provides a thorough account of the development of the romantic subject's world view, analyzing and criticizing it with reference to the Jena school of early German romanticism, specifically the views of Novalis, Friedrich Schlegel, and Johann Gottlieb Fichte.

Schmitt's philosophical explanation of the world view or „spiritual structure“ of the romantic subject is the foundation for my subsequent biographical examination of Kangro's period of exile and my treatment of his novels, in the course of which I engage Schmitt both affirmatively and critically. My second philosophical point of departure is Bakhtin's phenomenological study in which

he considers the process of creating a character as a cognitive-ethical relationship between the author and the character as two living subjects. Thus, for Bakhtin, the aesthetic is not a narrow concept referring to beauty alone, but it contains fundamental questions about epistemology, ethics, and ontology. According to Bakhtin, the three principles of aesthetics are separation, externality, and consummation, which signify the active direction of energy on the part of the author toward the creation of an aesthetic whole. In this process it is important to differentiate between the author's self-perception and his/her perception of the character as an Other. Accordingly, Bakhtin articulates the various ways the author relates to his protagonist (*hero*). If the author perceives himself as the hero, the relation between them is no longer ethically based; the aesthetic consummation of the hero is interrupted, and the result is an autobiographical hero. Bakhtin identifies three types of autobiographical heroes: the hero who takes possession of the author; the hero who is under the control of the author; and the hero who is his own author. I compare Bakhtin's discussion of the relation between the author and the hero under construction with Avishai Margalit's understanding of the relation between the moral witness and those for whom he bears witness. In *The Ethics of Memory*, Margalit inquires into the nature of the responsibility to remember, discussing whether such a responsibility provides social catharsis, and situating the concept of the moral witness in relation to four identifying criteria.

Concepts and principles drawn from memory and trauma studies are also fundamental to my analysis. When analysing Kangro's works, I use Aleida Assmann's distinction between national or political memory and cultural memory, and Sigmund Freud's account of the bringing to consciousness of repressed memories during therapy (*Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, 1914) and cases in which remembering is somehow impeded (*Trauer und Melancholie*, 1917). Though Freud never presents a complete and final explanation of traumatic neurosis, he emphasizes the importance of remembering for the therapy of all psychic disturbances. For Freud, remembering is work that the patient does together with the therapist; by entrusting himself/herself to the therapist, Freud claims that it is possible to create a situation where the patient becomes aware of the reasons for his illness and is finally set free from them. According to Freud, the final goal of memory work in the therapeutic context is not the recall of specific episodes, but remembering in an ideal sense – a situation where the patient's resistance to remembering has been completely overcome.

In addition to Freud I refer to the works of several 20th century theorists who have extended Freud's ideas about trauma and coping with it: Cathy Caruth's *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), which interprets Freud's trauma theory based on the concept of *Nachträglichkeit*, and emphasizes the act of survival of a traumatic experience. Thus Caruth does not stress the importance of the past traumatic event, but instead how the traumatized subject articulates that past in the present and how s/he works it through. Freud's writings are a point of departure not only for Caruth, but for the historian Dominick LaCapra in his book *Writing History, Writing Trauma*

(2001). LaCapra analyzes the different levels of collective remembering of the Holocaust as historical trauma, by means of interconnecting Freud's concepts of acting out and melancholia, working through and mourning.

The dissertation consists of four articles published from 2013–2015 and an introductory chapter, which is not limited to a repetition of the assertions and arguments of the articles; instead, I develop many of the ideas that the articles could only introduce and that lead to further analyses of significant aspects, motifs, and images. In the first article, „Exile, trauma, and nostalgia in Bernard Kangro's *The Blue Gate*“ (Article I) I investigate the poetic means by which the autobiographical protagonist's trauma and the process of acting out are represented, and how this process is influenced by nostalgic memories. In the novel the protagonist is living in exile under a false name and a foreign identity, having thus relinquished his past and attempted to repress both nostalgic and traumatic memories. However, a coincidental event and the accompanying involuntary memory, triggered by smell, activates a process of acting out the trauma, during which the involuntarily remembered material repeatedly comes up in the protagonist's memory. Nostalgic memory pictures are described in the novel with an extreme degree of detail and nuance: these are the protagonist's personal landscapes of memory, where complete harmony and idyll hold sway. The nostalgic memory pictures in *The Blue Gate* clearly have a redemptive dimension: they affect the protagonist therapeutically and also enable his access to traumatic experiences of the past.

Two articles are devoted to the cycle of Tartu novels. The title of the first of these is „The Culture of memory and moral witness: the remembering of World War II in Bernard Kangro's Tartu novels“ (Article II), and I focus here on representation of these topics in the second trilogy of the cycle. I show how Kangro's novels connect to the transnational conception of European memory as well as to national memory politics, and I raise the question of the relevance of the Tartu novels for the Estonian reader at the beginning of the 21st century. As compared to *The Blue Gate*, the work of memory is represented in a more complex way in the Tartu cycle: descriptions of the characters' processes of remembering and their memories are now joined by those of the italicized narrator, who has a changing identity. This italicized narrator presents himself as an unmediated participant in the events that are represented, thus emphasizing the overlapping of processes of narration and remembering. In the opening novel of the cycle, *Icy Springs*, there are two autobiographical protagonists – Naatan Üirike and Benno Maran. In the first part of the novel, there are two characters who remember: the italicized narrator who presents himself to the reader as Benno, and Naatan. In the second novel of the cycle, Benno joins them as a full-fledged character. As autobiographical heroes, Naatan and Benno are romantic protagonists, in Bakhtin's sense those heroes whom the author has captured, presenting his own thoughts and reminiscences through their mouths. The nostalgic memories of both Naatan and Benno are bound up with their home and its natural surroundings, offering solace in the most inconsolable moments. One of these, Naatan's memory of the icy streams

flowing out of a hill near his home also becomes a core symbol for the novel, signifying nostalgic memories, time reawakened through memories, spiritual force and intellectual aspirations. These features call attention to the processuality and dynamics of remembering.

In the next volumes of the Tartu cycle (*The Stone Bridge*, *The Black Book*, *Whirlfire*), there are changes in the meaning of remembering and the poetic devices by which remembered time (that is, the years prior to the Second World War and wartime) is represented, as well as in the relations between the author and the protagonists. The first sign of an altered meaning of remembering is the character who seems to be a visitor from a future time. In the second novel, *The River Emajõgi*, set in 1937, Benno meets Verner Taklaja, who reminds him of what he went through when he returned from Siberia to the homeland. This change is underscored by the italicized narrator's confessional inner monologue in the last novel of the trilogy, *Tartu*. The narrator admits, while fictionally staging the bombing of Berlin, that he was overtaken by an extraordinary flux of memories and imaginations which for some time made him physically weakened and unable to create. In this as well as the remaining novels of the Tartu cycle, moral witness (that is, witness in the name of those who have perished or who have been exterminated) is thematized by the italicized narrator's thoughts and discussions concerning events in the past and his own processes of remembering, as well as confessions regarding the difficulty of bearing witness.

Moral witness, as it becomes visible in the text of the italicized narrator, is supported by the understanding that when remembering sufferings from the past, it is not of paramount importance to ascertain the heroes and the traitors nor to assign them moral judgments; rather, what is important is rendering different versions of the past visible. The purpose of the italicized narrator as the witness is to show that choosing one truthful version of the past is neither possible nor necessary for moral witness or for his narrative as a whole. Thus, as a moral witness, the goal of the italicized narrator is not to provide the reader with obvious judgments regarding what happened in the past nor comfortable opportunities to identify with one or another character. To the contrary, these must be made impossible.

This is poetically expressed by the irony of both the italicized narrator and the intratextual narrator, the purpose of which is to point to the problematic status of the category of the victim in the context of national memory. In addition to the italicized narrator, I considered other characters of the Tartu cycle to be moral witnesses. In the second novel of the second trilogy of Tartu cycle, *The Black Book*, the moral witness spans (in addition to the moral witness of the italicized narrator) scenes of witnessing and remembering where Benno, the autobiographical protagonist, and playwright Joosua Iibus commemorate and mourn their companion, who has either perished or been executed. I argue that it is in precisely such scenes, where Benno finds it possible to imagine his own death, that the author-creator is able to create distance between himself and

his protagonist, establish a (Bakhtinian) ethical relation with him, and actualize the character as an aesthetic whole.

In my second article devoted to the Tartu cycle, entitled „The Aesthetics of baroque literature in the Tartu novels of Bernard Kangro“ (Article III), I outline common ground between Kangro’s Tartu cycle and literature of the baroque, primarily the aesthetics of German baroque drama, focusing on the ways Kangro uses this to represent the Second World War. In this article I closely examine allegorical scenes in the Tartu novels and interpret these in light of the theory of allegory in Walter Benjamin’s habilitation thesis *The Origin of German Tragic Drama* (1925).

What limits the processes of remembering of the italicized narrator and the romantic protagonists Benno and Naatan is melancholy. According to Freud’s explanation, melancholy is brought about by the death or loss of the object of love. However, Benno is not made melancholic so much by the interruption of relations with women characters, as by the outbreak of the Second World War and the ensuing Soviet and German occupations, during which people’s freedom to act and to express themselves is significantly curbed. These limitations are most acutely felt by Benno, a romantic idealist who has deemed freedom to be the most self-evident part of his life. In the Tartu cycle, melancholy is also expressed by allegorical scenes in which the Second World War is articulated in terms of experiences of suffering, sadness and loss. Thus, on the one hand these allegorical scenes give us idea of the temporal scope and dynamics of the author-person’s process of acting out; on the other, they call the linear time of narrative to a halt so that the reader can reflect on the moments that caused suffering and sadness in the past. These moments are visualized by the allegorical scenes as aesthetically impressive pictures, and reawakened as such.

In addition to an extensive study of the cycle of Tartu novels over the course of two articles, I also interpreted as moral witness Kangro’s manuscript of a play entitled *Meeting in the Old House*. The characters of the play, the souls of the members of the Elber family who return to their home on All Soul’s Night, are direct witnesses of the years of the Second World War and the subsequent time of Soviet occupation in Estonia. Having themselves experienced suffering, they embody moral witnesses in Avishai Margalit’s sense. Each family member gives testimony to the son of the family, Teodor, who has returned to the homeland from exile. The testimony is about crimes perpetrated in the past, and as the empathic addressee Teodor abstains from ethical judgments because he is mourning his family members. Among the family members there is one exceptional moral witness, Enda, who has lost her memory due to torture and rape. Though prior to her death Enda is unable to use words to bear witness to her sufferings, she accomplishes this through her body, which bears the marks of physical humiliation and shame.

However, Teo not only plays the role of listener and the guide for his family’s processes of bearing witness, but he also attempts to reconcile his family members. Indeed, the members of the Elber family are at odds with one another due to the friction between different versions of the past; every testi-

mony offers a different interpretation of past events. Teo is unable to reconcile his relatives, but it is precisely through this failure that the meaning of Kangro's play as moral witness becomes available. Judging the events of the past from the perspective of moral purity will not take us any closer to an understanding of the past, which may seem contradictory and incomprehensible from the present perspective; however, establishing a dialogue between the stories of many different witnesses may enable an understanding of tragic events that have affected a whole nation. Thus the play makes visible the reasons that prevent the writer as an ethical subject from creating a unified, levelling, and conciliatory narrative out of these conflictual versions of the past.

In the fourth article of the dissertation, „Nostalgia and Redemption in Bernard Kangro's Joonatan Novels“ (Article IV), I examine the first novel of Kangro's Joonatan trilogy, entitled *Joonatan, Lost Brother*, and the last novel, *The Tree on the Island Still Stands* with a view to inquiring into the ways the memory work of the autobiographical protagonist Joonatan and the reciprocal relations of nostalgia and mourning are represented. The protagonist Joonatan, who has returned from exile to the homeland, attempts to overcome the compulsion to repeat caused by facing his traumatic past; this is signalled in the novel by his nostalgic memories.

However, for the protagonist, such memories function as a bridge between the I of the present and the I of the past, whom it is difficult to call to mind. Thus in these novels nostalgia might on the one hand point to the protagonist's trauma, but on the other hand it has (as I have also shown in my analysis of the protagonist of *The Blue Gate*) a therapeutic effect on the protagonist, lightening the work of mourning that accompanies the working through of the past.

A crucial factors in Joonatan's work of mourning are clarifying the circumstances of his father's death and finding his mother's grave. In the novel *The Tree on the Island Still Stands*, Kangro uses death of the protagonist's mother to emphasize the redemptive dimension of nostalgia. Although Joonatan cannot find her grave, the nostalgic memory of his mother helps him overcome his survivor's guilt. Alongside the intrapersonal level of nostalgia, the shared remembering of Joonatan and his classmates also indicates that there is an interpersonal level as well. To his classmates, Joonatan as a revenant from the free world embodies all that has gone before, enabling them to release all the memories from the intervening years that they have kept to themselves. Over the course of their joint commemoration, Joonatan and his classmates create a memory space in which Joonatan's own sense of identity is confirmed and he is enabled to have the freedom to imagine, so that he can replace all of the repressed, ambiguous or finally faded memories.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Maarja Hollo
Sünniaeg: 30. juuli 1979
Kodakondsus: Eesti
E-post: fermina22@hotmail.com
Aadress: Eesti Kirjandusmuuseum, Vanemuise 42, 51003 Tartu

Haridus

2008–2016 Tartu Ülikool, doktoriõpe eesti kirjanduse erialal
2003–2007 Tartu Ülikool, magistriõpe eesti kirjanduse erialal
2002–2003 Tartu Ülikool, õpetajakoolitus
1997–2002 Tartu Ülikool, bakalaureuseõpe eesti kirjanduse erialal

Teenistuskäik

2011– Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, teadur
2004–2011 Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, assistent

Publikatsioonid

Hollo, Maarja 2015. Kus on kirjaniku koht? Bernard Kangro „Taeva võtmed“ kui kunstnikuromaan. – Looming, nr 6, lk 861–874.
Hollo, Maarja 2014a. Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmasõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 13, lk 113–133.
Hollo, Maarja 2014b. Varemed ja aiad. Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 809–825.
Hollo, Maarja 2014c. Mõnest elulookirjutuse aspektist Bernard Kangro romaanides „Kuu päeva“ ja „Seitsmes päev“. – Kirjanduspärand kultuuriloos. Artikleid ja uurimusi 2008–2014. Koost M. Laak, S. Olesk, toim K. Labi. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk 105–127.
Hollo, Maarja 2014d. Lepapuisse Pegasus Rooma poole. Bernard Kangro käsikirjast „Sõit Rooma“. – Methis. Studia humaniora Estonica, lk 197–208.
Hollo, Maarja 2013a. Eksiil, trauma ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas“. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 721–735.
Hollo, Maarja 2013b. Nostalgia and Redemption in Bernard Kangro's Joonatan Novels. – Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma. Ed. by Gabriele Rippl, Philipp Schweighauser, Tiina Kirss, Margit Sutrop, Therese Steffen. Toronto: University of Toronto Press, lk 279–296.
Hollo, Maarja 2010. Meie saarelt Mnemosyne juurde. Saar kui omaelulooline kujund Bernard Kangro loomingus. – Methis. Studia humaniora Estonica, lk 93–108.
Hollo, Maarja 2010b. Poeedi ja Prohveti kõnelused. Väljavõtteid Bernard Kangro ja Valmar Adamsi kirjavahetusest. – Looming, nr 9, lk 1267–1284.

CURRICULUM VITAE

Name: Maarja Hollo
Time of Birth: July 30, 1979
Citizenship: Estonian
E-mail: fermina22@hotmail.com
Contact: Estonian Literary Museum, Vanemuise 42, 51003 Tartu

Education

2008–2016 University of Tartu, PhD studies in Estonian literature
2003–2007 University of Tartu, MA studies in Estonian literature
2002–2003 University of Tartu, teacher training
1997–2002 University of Tartu, BA studies in Estonian literature

Professional Experience

2011– Estonian Literary Museum, Estonian Cultural History
Archives, researcher
2004–2011 Estonian Literary Museum, Estonian Cultural History
Archives, assistant

Publications

Hollo, Maarja 2015. Kus on kirjaniku koht? Bernard Kangro „Taeva võtmed“ kui kunstnikuromaan. – Looming, nr 6, lk 861–874.
Hollo, Maarja 2014a. Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmasõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 13, lk 113–133.
Hollo, Maarja 2014b. Varem ja aiad. Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 809–825.
Hollo, Maarja 2014c. Mõnest elulookirjutuse aspektist Bernard Kangro romaanides „Kuus päeva“ ja „Seitsmes päev“. – Kirjanduspärand kultuuriloos. Artikleid ja uurimusi 2008–2014. Koost M. Laak, S. Olesk, toim K. Labi. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk 105–127.
Hollo, Maarja 2014d. Lepapaise Pegasusega Rooma poole. Bernard Kangro käsikirjast „Sõit Rooma“. – Methis. Studia humaniora Estonica, lk 197–208.
Hollo, Maarja 2013a. Eksiil, trauma ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas“. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 721–735.
Hollo, Maarja 2013b. Nostalgia and Redemption in Bernard Kangro's Joonatan Novels. – Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma. Ed. by Gabriele Rippl, Philipp Schweighauser, Tiina Kirss, Margit Sutrop, Therese Steffen. Toronto: University of Toronto Press, lk 279–296.
Hollo, Maarja 2010. Meie saarelt Mnemosyne juurde. Saar kui omaelulooline kujund Bernard Kangro loomingus. – Methis. Studia humaniora Estonica, lk 93–108.
Hollo, Maarja 2010b. Poeedi ja Prohveti kõnelused. Väljavõtteid Bernard Kangro ja Valmar Adamsi kirjavahtusest. – Looming, nr 9, lk 1267–1284.

**DISSERTATIONES LITTERARUM
ET CONTEMPLATIONIS COMPARATIVAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Indrek Tart.** Eestikeelne luuleraamat 1638–2000. Tartu, 2002.
2. **Anneli Saro.** Madis Kõivu näidendide teatriretseptsioon. Tartu, 2004.
3. **Eve Annuk.** Biograafilise lähenemisviisi võimalusi nõukogude aja uurimise konteksti. Tartu, 2006.
4. **Piret Viires.** Postmodernism eesti kirjanduskultuuris. Tartu, 2006.
5. **Marin Laak.** Kirjandusajaloo mittelineaarsed mudelid: teksti ja konteksti probleeme digitaalses keskkonnas. Tartu, 2006.
6. **Leena Kurvet-Käosaar.** Embodied subjectivity in the diaries of Virginia Woolf, Aino Kallas and Anaïs Nin. Tartu, 2006.
7. **Jaak Tomberg.** Kirjanduse lepitav otstarve. Tartu, 2009.
8. **Katrin Puik.** Iroonia Heiti Talviku ja Betti Alveri luules. Tartu, 2009.
9. **Eneken Laanes.** Lepitamatud dialoogid: subjekt ja mälu nõukogudejärgses eesti romaanis. Tartu, 2009.
10. **Mirjam Hinrikus.** Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus. Tartu, 2011.
11. **Kairit Kaur.** Dichtende Frauen in Est-, Liv- und Kurland, 1654–1800. Von den ersten Gelegenheitsgedichten bis zu den ersten Gedichtbänden. Tartu, 2013, 424 S.
12. **Mart Velsker.** Lõunaeesti kirjandusloo kirjutamise võimalusi. Tartu, 2014 203 lk.
13. **Aija Sakova-Merivee.** Ausgraben und Erinnern. Denkbilder des Erinnerns und der moralischen Zeugenschaft im Werk von Ene Mihkelson und Christa Wolf. Tartu, 2014, 172 S.